بنعيسى بوحمالة

أيتام سومر
في شعرية حسب الشيخ جعفر
الجزء الثاني



أيتام سومر

في شعرية حسب الشيخ جعف

الجزء الثاني

للمؤلف

النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، محمد الفيتوري نموذجا،
الجزء الأول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 2004.

أيتام سومر، في شعرية حسب الشيخ جعفر،
الجزء الأول، دار توبقال للنشر، 2009.

بنعيسى بوحمالة

أيتام سومر

في شعرية حسب الشيخ جعفر

الجزء الثاني

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدارالبيضاء 20300- المغرب
الهاتف / الفاكس: 022.34.23.23 (212) - 022.40.40.38 (212)
الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2009

الإيداع القانوني رقم : 2009/0549
ردمك 6-88-496-9954-978

الفصل الثالث

التعدي النصي للمتن

المبحث الأول

تجليات العتبانية النصية

لا أحد يجادل اليوم في حقيقة دامغة مفادها أن ما يسمى باستقلال النص الأدبي أوانقطاعه عن خارجيات نصية، من جنسه أوغير جنسه، إن هوإلا مجرد خرافة نقدية ممجوجة تفندها الوقائع الإنتاجية التي ترافق فعل الكتابة الأدبية، بل إن ما هوأكيد في هذا الاتجاه هواتفاق معظم النقاد والدارسين على كون أي نص أدبي، مهما كانت قيمته، إلا وهومجبر، بقوة الأشياء، على ترتيب وضعيته، أووضعياته، التناصية بإزاء نصوص مغايرة، قد تكون سابقة عليه أومعاصرة له، لا فرق، فيدخل معها، انطلاقا من حيثيات إنتاجيته الذاتية، في علائق تتراوح بين الاقتباس، والمحاكاة، في تمام حذافيريتها، والمعارضة.. مختارا إما التعكز عليها، أومحاورتها، أوانتهاكها.. إلا أنه، في كافة هذه الأحوال، إنما يستنير بالمنجز الذي يحفل به مجاله الإبداعي - الثقافي الحيوي، هذا المجال الذي لا محيد له عن الاعتياش على ثمراته والتأقلم مع ضروراته وخواصه. وما دمنا بصدد الشعر نرى أنه ما من قصيدة إلا وهي تعج بجملة من الآثار والبصمات والتداخلات النصية، يسهل أوقد يتعذر تحديد مظانها ومرجعياتها، لكن الأمر الأساسي هوقيامها دليلا على تلبس من نوع ما، مشروع ما في ذلك شك، ينطوي على نية الاستجلاب النصي لموارد ومعطيات، ليست في ملكها، وذلك بغاية إلحاقها بنصيتها هي، استهداء بطرائق ومسلكيات استرجاعية لابد وأن تتحمل تبعاتها البنائية والنصية. «فالتناص، إذن للشاعر، بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»[1].

إن الذي نتوخاه من هذه التوطئة المقتضبة، لكوننا سنعود إلى الخوض في مسألة التناص بشيء من التفصيل في المبحث الثاني من هذا الفصل، هوالتنصيص على حتمية

---

1 - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - دار التنوير، بيروت1985، ص125.

التواشج التناصي بين الأعمال الإبداعية والثقافية، مما لا ينفلت منه أي نص أويسلم من مضاعفاته. ويندرج هذا التواشج في المعنى العام الذي اتخذه التناص، من حيث إنه «علاقة حضور تشاركي بين نصين أوأكثر، بمعنى بكيفية استحضارية، أو، في الغالب الأعم، من خلال الحضور النافذ لنص في نص آخر»[2]. غير أن ما يعنينا، حاليا، هوأن نقف، بشيء من التأني، عند مستوى آخر من مستويات التناص، عكف على تعميقه وتطويره منذ سنوات خلت الناقد الفرنسي جيرار جنيت، بقدر ما يستوعب المستوى الأول، الشائع، للتناص، ويفصل له مراتب وتسميات مستجدة، يعمل، توازيا مع هذا، على إغنائه بماهيات وأبعاد تناصية طريفة، وخصبة، قدر لها أن تبقى مغيبة في التفكير النقدي الحديث. ويعنى هذا المستوى، بالدرجة الأولى، بتحفيز صنوف من القرابات والترابطات يتطلع كل نص إلى عقدها وتمتينها مع جماع العناصر النصية، والمظاهر اللانصية كذلك، المؤثثة لمجاله النصي البراغماتي، والتي منها يستمد مقومات تعاليه ليس فقط كنص، وإنما ك «عمل» أو«أثر» أيضا. إن «تعالي النص يفيد الطريقة، سواء امتلكها أوكنا نحن من يمده بها، التي يتنصل بها من ذاته بهدف ملاقاة شيء آخر أواستكشافه، قد يكون، على سبيل المثال، ومن باب الافتتاح، نصوصا أخرى»[3]، أومجموعة من المجاورات القريبة والنائية التي تؤول إلى خانة ما يصطلح عليه بالموازي النصي PARATEXTE، الذي «عبره يتحول النص إلى كتاب»[4]، ذلك أن ما يحدث، في الواقع، هوأن «الكاتب ينتج نصا، في حين يتلقى الجمهور كتابا، وبين الصنيعين تجري أمور عدة لم تتعود الدراسات الأدبية على أخذها بعين الاعتبار»[5].

وهكذا فبالإضافة إلى ارتهان النص بمقتضى المحايثة النصية نجده يسعى إلى تحقيق وجود علاميّ مضعف توسطا بمجموعة من العناصر التي غدت، مع تطور إواليات الإنتاج الثقافي، جزءا لا يتجزأ من مجراه التداولي المعقد، بل هناك «قضية أصبحت بمثابة بديهية لا خلاف بشأنها وهي كون مرحلتنا «الوسائطية» لا تني تعدّد من حول النصوص ألوانا من الخطابات التي لم يكن للعالم القديم معرفة بها»[6]. وبناء عليه فإن المتن، موضوع دراستنا، قد

2- Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1982, p. 8

3- Gérard Genette: Transtextualités, in: revue «Magazine Littéraire», N 192, fevrier 1983, p. 40-41

4- Ibd., p. 41

5- Ibd., p. 41

6- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 9

تخلق، باعتباره نصا كبيرا، مسوّدة أومخطوطا، في بادئ الأمر، ثم انتقل إلى هيئة طباعية، أي أنه خطا خطوة تحولية حاسمة في مضمار نشوئه، ليتوزع بين كتاب - إضمامة استوعبت طاقته الإبوائية أربعة دواوين شعرية يؤطرها عنوان شامل هو«الأعمال الشعرية»، وكتاب ثان انفرد به الديوان الخامس، ونقصد به «في مثل حنوالزوبعة». وفي الكتابين كليهما تمثل مجموعة من العناصر الخارج - نصية التي سيناط بها، من قبل الشاعر والناشر معا، ملء ما نحتسبه فجوة فصلة بين كينونة المتن المخطوطية وبين خلقته الطباعية النهائية.

فإلى جانب الشكل الذي اتخذه التغليف ولونيته تمثل عناصر أخرى كالرسومات المصاحبة، والفئات العنوانية، وتواريخ كتابة القصائد، وأوجه ترتيبها، والإهداءات، والهوامش الإيضاحية، والمقتطفات التصديرية، إلى غير ذلك من المرفقات، هذا علاوة، طبعا، على عناصر رديفة، ولوأنها لا تحضر بصفة مباشرة بين دفتي الكتابين، كالدراسات، والحوارات، والتعليقات، وكل ما له صلة وطيدة بمحيطهما التداولي الواسع. وإن نحن استعملنا التعبير المسرحي المعروف فسنقول أي سائر مؤثثات السياق السينوغرافي للتجربة الشعرية، من لواحق تزيينية وقرائن تنويرية. ف «المبدع والناشر «من بين آخرين من الوجهة القانونية» هما اللذان يتحملان مسؤولية النص والموازي النصي»[7]، وبالتالي فهما المسؤولان، قبل أي طرف كان، عن توريط النص في ضروب من العلائق المركبة مع محيط يكتنفه بشكل وثيق، وتحفيزه، من ثم، على «محاورة ما يصح تسميته، في أدنى الأحوال، موازيه النصي: عناوين، عناوين ذيلية، عناوين داخلية، مقدمات، تذييلات، تنبيهات، مقاصد مسبقة،...إلخ»[8]، وذلك بالنظر إلى أن «الموازي النصي بالنسبة لنا هوما يتمكن النص من التحول بواسطته إلى كتاب، مقترحا نفسه، هكذا، على القراء، وعلى الجمهور بعامة. إن الأمر لا يتعلق بحدّ أوبحافة قاطعة، بل بعتبة»[9].

وإذن ففي إطار مساءلتنا لتجليات العتبانية [بفتح العين وتسكين التاء] في المتن، من منطلق كونها أحد مظاهر تعدّيه لذاته وتجاوزه لها، يليق بنا أن نسائل، مقدما، توزع المتن بين كتابين اثنين، كما ذكرنا، وانضواء أولهما إلى التقليد الطباعي المعروف في الأوساط الشعرية والنقدية والإعلامية بالأعمال الشعرية الكاملة أوالمجموعات الشعرية الكاملة، بحيث يلجأ الشعراء، ممّن عمّرت تجاربهم الشعرية نسبيا وتحقق لهم رصيد كتابي معقول، بمقتضى هذا التقليد، إما من تلقاء أنفسهم أوباقتراح من مدراء دور النشر، إلى لمّ شتات أعمالهم الشعرية

7- Ibd., p. 14

8- Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil. 1982, p. 9

9- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 7

ضمن إصدار واحد جامع. وفي هذا المنحى يمكننا التمثيل بالأعمال الشعرية الكاملة للأسماء البارزة في الشعر العربي المعاصر، كبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وشاذل طاقة، وسعدي يوسف، وأدونيس، ومحمد مفتاح الفيتوري، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود درويش، وأمل دنقل.. وبخصوص جيل الستينات العراقي يمكن عدّ «الأعمال الشعرية» لحسب الشيخ جعفر «1985»، إلى جوار الأعمال الشعرية لجليل حيدر، الموسومة ب «الضد والمكان» - دار الهمذاني، عدن 1985 - ثاني إصدارين من هذا النمط يصدرهما شعراء الجيل، بعد أن كان حميد سعيد قد دشن هذا التقليد بإصداره ل «ديوان حميد سعيد، الجزء الأول» - مطبعة الأديب البغدادية، بغداد 1984 -. وبعد حسب الشيخ جعفر وجليل حيدر سيأتي دور سامي مهدي فيصدر «الأعمال الشعرية» - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986 -، وأعقبه عبد القادر الجنابي الذي أصدر، هوالآخر، قسما من أعماله الشعرية تحت العنوان التالي: «مرح الغربة الشرقية» - منشوات رياض الريس، لندن 1988 -، ثم جاء دور فاضل العزاوي الذي أصدز، من جهته، «صاعدا حتى الينبوع: الأعمال الشعرية» - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993 -.

إن «الأعمال الشعرية» هاته، باعتبارها عنوانا مؤطرا للإصدار برمته، سوف تذيلها إشارة تأريخية دالة تهم المسافة الزمنية التي تحصرها دفّتا الكتاب: «1975-1964». وللعلم فإن صدور الدواوين الشعرية الأربعة التي تضمها «الأعمال الشعرية»، منفردة في بادئ الأمر، كان في التواريخ التالية: «نخلة الله»: 1969، «الطائر الخشبي»: 1972، «زيارة السيدة السومرية»: 1974، «عبر الحائط.. في المرآة»: 1977. وباستثناء الديوان الأول الذي صدر عن دار الآداب - بيروت - فإن الدواوين الثلاثة الموالية سوف تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - وهي نفسها الجهة التي ستتولى إصدار «الأعمال الشعرية»، ضمن سلسلة «ديوان الشعر العربي الحديث» تحت الرقم التسلسلي «185»، بعد انصرام ثماني سنوات على صدور الديوان الرابع. على أن المعطى الأكثر أهمية في الإشارة التأريخية المذكورة هوتعيينها، من ناحية أولى، لبداية تكّون التجربة الشعرية، وإفادتها، من ناحية ثانية، بتاريخ انقفال المسافة الكتابية التي استغرقها الديوان الرابع، والدواوين الأربعة في كليتها، لأن تاريخ صدوره متأخر بسنتين عن تاريخ إنهائه كتابة.

فالإشارة تخص، كما نلاحظ، الزمن الكتابي لهذه الدواوين وليس زمنها الطباعي، وهوزمن يمتد إلى أحد عشر عاما. إنها المدة التي ستقطعها الكتابة والممارسة الشعريتان ليكون الحاصل أربعة دواوين لا غير، أي بمعدل إجمالي يبلغ ثلاث سنوات، تقريبا، بالنسبة لكل ديوان. وإذا كان هذا المعدل شيئا لا يستهان به، من الزاوية الزمنية، فهويظل، مع هذا، منطقيا

ومستساغا في حالة شاعر عميق، كحسب الشيخ جعفر، اعتنق الكتابة الشعرية بوصفها اختيارا إبداعيا - وجوديا جذريا ومكلفا وليس كهواية رخيصة لتزجية الوقت أوإطلاق الكلام الشعري على عواهنه. وفيما عدا ديوان «نخلة الله» الذي صدر في أواخر الستينات ستصدر الدواوين الثلاثة المتبقية كلها خلال السبعينات. ولعل هذا الملحظ يسري على شعراء جيله، إذ سيعرف هذا العقد تدفقا كاسحا لإصداراتهم الشعرية، وذلك إثر بلوغهم سدة نضوجهم الإبداعي، الأمر الذي يأخذ هيئة تتويج مستحق لفترة يمكن احتسابها تربصية في مسارهم الشعري كانوا ضمنها بصدد الاستئناس بالتجريب الشعري وتلمس السبل إلى كتابة شعرية متمرسة وراقية. أما الكتاب الثاني، الذي يضم قصائد ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، فسيصدر، عن ذات الجهة التي تكفلت بطبع «الأعمال الشعرية»، خلال عام 1988، أي ثلاث سنوات على صدور الدواوين الأربعة الأولى مجموعة. لكن فيما يخص المسافة الزمنية الفاصلة بين هذا التاريخ وتاريخ صدور ديوان «عبر الحائط.. في المرآة» في طبعة مستقلة عام 1977، يبدوأننا حيال مدة تصل إلى أحد عشر عاما، وهي نفسها التي تطلبتها كتابة «الأعمال الشعرية»، مثلما أومأنا قبل قليل، أي أن الوقت الذي احتاجته كتابة أربعة دواوين لن يسع أكثر من ديوان واحد هذه المرة. وحتى إذا ما جعلنا منطلقنا التاريخ الفعلي لنشر أول قصيدة[10] من الديوان الخامس، ألا وهوعام 1980، وليس تاريخ صدور الديوان بأتمه، فسوف لن تتقلص هذه المسافة المترامية إلا بنحوثلاث سنوات، مما لا ينتقص، بكيفية إجمالية، من حجم المدة التي اقتطعها هذا الديوان لنفسه من المسار الكتابي للتجربة الشعرية في شموليتها.

إن ديوان «نخلة الله» يحتوي على خمس عشرة قصيدة، وديوان «الطائر الخشبي» على ثلاث عشرة قصيدة، وديوان «زيارة السيدة السومرية» على إحدى عشرة قصيدة، وهونفس عدد القصائد التي يأويها ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، بينما يحتوي ديوان «في مثل حنوالزوبعة» على ثلاث عشرة قصيدة. ومما هوجدير بالنظر، والتقرّي، في هذه المعطيات أن عدد قصائد الديوان الأول يفيد غزارة نسبية في الكتابة والإنتاج، لكنها ستتدنى، ولوبشكل ضغيف، في الدواوين الثلاثة الموالية، بحيث سينخفض العدد بقصيدتين في الديوان الثاني، وبأربع قصائد في الديوانين، الثالث والرابع، ليعاود الاستقرار، في الديوان الخامس، عند نفس معدل انخفاضه المسجل في الديوان الثاني.

ولعل من بين أسباب هذا التفاوت، أن الوفرة النسبية التي امتاز بها الديوان الأول،

10 - تذكيرا بما سبق أن أثبتناه في المبحث الثاني من الفصل الثاني، وخلافا لما ذهب إليه الناقد العراقي حاتم الصكر من كون أول قصيدة هي «سقط الجروف» نشير، مرة أخرى، إلى أنها قصيدة «في مثل حنوالزوبعة»، التي يحمل الديوان اسمها، إذ نشرت ثلاث سنوات قبلها الشيء الذي تدعمه البيانات التي كنا قد أوردناها.

من حيث عدد قصائده، لربما تجد تفسيرها السيكولوجي في حماس البدايات واضطرامها واندفاعها، لأن إبراز الصوت الشعري سيكون أحد أوكد الهواجس، لا بالنسبة للشاعر فقط بل ولدى بقية مجايليه، في خضم الصراع مع شعرية الريادة، أما إبداعيا ففي المستطاع تسويغها بما شاب قصائد البدايات تلك من قصر نفس بنائي وانكماش نصي، انسجاما طبعا مع مرحلة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة. على أن هذه الوفرة سرعان ما ستبدأ في التآكل، وإن تدريجيا، على مدى الدواوين الثلاثة اللاحقة، لتنتهي إلى العدد ثلاثة عشر، في الديوان الأخير، كسقف أوكمعدل سوف لن تتخطاه الدواوين المنتمية إلى مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، أي إلى مرحلة البناء الشعري المتأني، المعقد، التي سيصبح في مكنة واحدة من قصائدها أن تؤمم، مثلا، حيزا طباعيا قد يسد حاجة قصيدتين، إن لم يكن أكثر، من قصائد المرحلة الأولى.

وإذن ففي غضون أربعة وعشرين عاما، من 1964 إلى 1988، بما هوالعمر الكتابي للتجربة الشعرية، أبدع الشاعر ثلاثا وستين قصيدة ستأخذ منها كتابة ثلاث عشرة قصيدة، بمعنى كتابة الديوان الخامس الذي يمثل خمس المتن تقريبا، أحد عشر عاما، من 1977 إلى 1988، وهي مسألة بقدر ما يجوز تأويلها بالعياء، أوالانحباس، أومراجعة الذات، مما يكون وراء بطء إيقاع الكتابة في فترات بعينها من سيرة أي شاعر، يحق لنا تأملها، كذلك، من زاوية الرؤيا اللاحمة لكامل التجربة الشعرية، ذلك أن هذا الديوان بالذات يشكل، رؤياويا، المحطة المأساوية النهائية لما أسميناه رحيلا رمزيا تقوم به الأنا الشعرية إلى العالم السفلي بحثا عن إينانا، المعادل الأنثوي ل «إيدن» السومرية، فإذا بها تؤوب إلى ابتئاس الوجود يعتصرها وعي شقي، فادح، بالموت. فغياب إينانا يعني غياب قيم جميلة تجسدها ذوات تجمعها قرابة الروح مع الأنا الشعرية، مثلما يعني الانهيار الرمزي لعالم لا يفلح في شيء ما عدا الإجهاز على كل ما هوجميل. من هنا يأتي إيواء هذا الديوان للمراثي الكبرى التي تحفل بها التجربة الشعرية، وهي مرثيات في رفقاء الطريق، الرمزيين، إلى المستحيل الوجودي: بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وحسين مردان، والشهيد مالك. أما «مرثية الأمير ميشكين» فليست مجرد تأبين شعري مأساوي وكفى لبطل رواية «الأبله»، لفيدور دوستويفسكي، الذي انتهى، على منوال الأنا الشعرية، إلى استحالة نيل لحظة امتلاء وجودي في الخواء المطبق على العالم، وإنما هي كذلك مرثاة بليغة في حق الأنا الشعرية نفسها، وعلامة انخراطها في موتها الأورفي بعد أن ضاع منها مبرر عيشها.

في كنف ارتجاج شعري ودوخة رؤياوية أمام سؤال جسيم، كسؤال الموت، لربما تعتبر المدة المذكورة قليلة، خصوصا وأن الشاعر كان يستهدي، كيما يغالب هذه الجسامة، تجارب شعرية عميقة ومنيرة في هذا المضمار، مثل «مراثي» هولدرلين، و«مراثي دوينو» لريلكه. أولم

يقضِ هذا الأخير زهاء عشر سنوات، من 1912 إلى 1922، في كتابة مراثيه رجاؤه الأوحد أن يمهله الموت، شاغله الشعري والرؤياوي الطاغي، حتى يتمّ ديوانه هذا، المتضائل من حيث الحجم، المتعاظم من حيث القيمة.

وإذ نعتزم إرجاء تناول إشارية العنوان الذي ينضوي تحته الديوان الخامس فلا ضير في أن نعود إلى العنوان المؤطر للدواوين الأربعة الأولى، ألا وهو «الأعمال الشعرية». ومن بين ما يعن لنا، بداءة، هوأن هذه الصيغة العنوانية، سيان كانت من عندية الشاعر أومن إفتاء الجهة الناشرة، لا تكاد تشذ عن العرف العنواني الذي ترسخ منذ مدة، والذي بموجبه تلج سوق القراءة مجموعة من دواوين شاعر بعينه، مضمومة إلى بعضها، وقتما يحس أن ما راكمه من دواوين، طوال فترات متقطعة من سيرته الشعرية، جدير بأنْ يتخذ هيئة إصدار واحد جامع. لكن على ما في هذه الصيغة من اتباعية، ورغما من طابعها الاستهلاكي، فإننا نراها مأهولة بإشارية غنية تستحق شيئا من العناية. فنحن بإزاء صيغة عنوانية مركبة من شقين: من الاسم «الأعمال»، ومن صفة «الشعرية»، وحين قولنا «العمل» فإننا نقول، ضمنيا، الاشتغال، والكدّ، والصنع، والخلق، والإنتاج.. أما عند قولنا «الشعرية» فمن أجل نعت هذا العمل بخاصيتي الذهنية والشعورية. إنه بهذا «عمل» ينفرد به أناس موهوبون، وعارفون أيضا، مهمتهم الأساسية إنجاز صنيع لغوي / خيالي يدخل في نطاق فاعلية إنسانية فكرية توازي الفعل اليدوي يمكن تسميتها فاعلية إنتاج الأشكال الرمزية.

إن الصيغة العنوانية تشير، على هذا النحو، إلى ما يستفرغه إنسان، هوالشاعر، من جهد في حقل نشاط ذهني وشعوري يصطلح عليه بالشعر، ثم إلى أمر انشداده الكياني إلى عمله هذا، كما انشداد أناس آخرين إلى أعمال خلقوا، أويتهيأ لهم أنهم خلقوا، لها. ومع أن كلمة «العمل»، معزولة عن كلمة «الشعر»، تفيد الاشتغال في دلالته الإطلاقية، وكذلك رغما من تضمن الأصل اللغوي لكلمة «الشعر»، في اللغة العربية، لمعاني العلم بالأمور والدراية بها، أوحدسها واللهج بكنهها قبل حدوثها، مما له مساس واضح بجوهر أي فعل رؤياوي في حقل الكتابة الشعرية، الشيء الذي جنح بالعرب إلى اشتقاق اسم الفاعل «الشاعر» من الفعل «شعر»، المحيل على الإحساس، والانفعال، والوجدان، وكل له وثاقة بملكات والباطن الإنساني واختلاجاته. علاوة على هذا، وإمعانا في التدقيق، سيردف النقد العربي الكلاسيكي إلى مشترطات الشعرية مشترطا آخر هو«التفنّن»، أي اتسامها برونق لغوي / بديعي / مجازي يكفل لها حيازة صفة «الصنعة». وفي هذا الإطار جرى، كما هومعروف، تصنيف ثلة من شعراء العصر العباسي في خانة شعراء «المصنوع»، أو«المبتدع»، أو«المحدث»، تمييزا لهم عن شعراء جاهليين، ومخضرمين، وإسلاميين، وأمويين، وحتى عباسيين، سيستمر شعرهم لصيقا

بدرجة دنيا في سلّم الإبداعية، ثابتا عند شعرية أقرب إلى السجية والتلقائية منها إلى الإعمال والاصطناع.

فلقد كانت الغاية من طرح مشترط «التفنّن»، آنئذ، تنبيه المعنيين ب «العمل الشعري» إلى ضرورة إيلائه عكوفا أكبر، حصافة أشد، وصبرا أطول، وذلك بما يتماثل والأخلاقية الفريدة التي يتحلى بها عادة الصناع التقليديون، في مختلف المجتمعات الحضارات، لأن حدبهم، وتريثهم، وتحكيكهم، وبالتالي نكرانهم القاسي لذواتهم، يكون جزاؤه، دوما، تلك التحف النادرة والبديعة التي تنبثق، مهما امتد بهم الوقت، مكتملة، رائقة، ومذهلة، من بين أناملهم. وإذا ما كان «التفنّن» ثمرة روح حرفية [بكسر الحاء وفتح الراء] في الكتابة الشعرية فلعله سيغدووسيلة انفراز «العمل الشعري» عن إطلاقيته، وعن طبيعيته قبل أي شيء، وعلى غرار ما حدث في تاريخ الشعر العربي سنلمس في الأدب الفرنسي بدوره، خلال القرن التاسع عشر، «بداية تنامي صورة الكاتب الحرفي المنطوي على نفسه في محل أسطوري، شأنه شأن صانع يلازم حجرته، يهذب شكله ويشذبه ويصقله ويرصّعه متشبها، بالضبط، بنحات أوجواهريّ يستولد الفن من صلب المادة، قاضيا في هذا ساعات منتظمة من الوحدة والجهد»[11].

إن تفرد «العمل الشعري» واستحقاقه البقاء ليزداد سهمهما ويتقوى كلما طفح هذا «العمل» بأوفى ما يمكن من «التفنّن»، وبالتالي من المشقة والأناة. ولهذا ستنزع اللغة العربية إلى إلحاق «الأعمال الشعرية»، والتحف الفنية، والبدائع المعمارية، بالدلالة التي تحملها كلمة «الأثر»، إذ تؤشر على ما يتخلف عن الأزمنة السالفة من تركات مادية ورمزية تمنحها نبالة التفنّن التي تتصف بها دوام الحضور في الذاكرة الجمعية، ومن هنا الحديث عن «آثار» الشعراء، والكتاب، والرسامين، والموسيقيين، والمعماريين.. على أن نفس الدلالة تستفاد أيضا من الكلمة الفرنسية Oeuvre، المنحدرة من الفعل Oeuvrer، بحيث إن هذا الفعل وإن كان منطلقه الدلالي هو"العمل"، لأنه واحد من المقابلات اللغوية الفرنسية المتعددة للفعل العربي "عمل"، فإن الكلمة غالبا ما يقع تسخيرها للدلالة على "العمل - الأثر" المستأهل لوضع اعتباري رفيع، لكونه فعلا علاميّا مميزا، أودمغة يتركها الإنسان - المبدع محفورة في جسد العالم. وكلما تسامى "العمل - الأثر" علاميّا، وانحفر عميقا في فكر البشر ووجدانهم حصل بالمقابل على الصفة الممجدة: التحفة الخالدة Chef-d'oeuvre، ضمن ما ترشح به من روعة، واستثنائية، وإعجاز.

فبمجرد نيل «العمل الشعري» نعت "الأثر الفني" يجري إخضاعه لأوفاق التقبل المعمول بها سواء في الثقافة التي ينتمي إليها أوفي ثقافات إنسانية أخرى، كما يتم تمحيص

11- Roland Barthes: Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 46

دعائمه الجمالية والدلالية، ومرتكزات إرساليته الإبداعية والثقافية، وأيضا حدود تلبيته لأفق انتظار القراءة أوتخييبه له. وعلى أيّ فإن «كل أثر فني، حتى وهويتوفق في التمظهر باعتباره شكلا مكتملا و"منغلقا" داخل نظامه المتقن تماما، إلا ويعتبر "مفتوحا"، على الأقل في وجه تأويل، المختلف الألوان، لكن دونما تحريف لخصوصيته غير القابلة للاختزال»[12].

جعل المتن، بما أنه حزمة من «الأعمال الشعرية»، مطاوعا للتأويل عبر الاقتراب منه، والإنصات إليه، ثم تفكيكه وإعادة لحمه ثانية، فهذا عين ما نخوض فيه من خلال هذه الدراسة، واضعين في الاعتبار، بطبيعة الحال، صيانة حقوق المتن من جهة وعدم اطراح مقاصد الشاعر من جهة أخرى. لكن ما دمنا بصدد مساءلة الصيغة العنوانية «الأعمال الشعرية» أوليس من المجدي الالتفات إلى الشق الثاني من الصيغة، أي «الشعرية»، بهدف اختبار مدى نجوعها الميثاقي في تجربة شعرية بهذه الخصوصية.

فكثيرة هي الأعمال الإبداعية التي لا تفرط، بدافع من استراتيجيتها العنوانية، في تخصيص النوع الإبداعي الذي تؤول إليه، إذ عادة ما يشفع، في هذه الحالة، عنوان المؤلف [بفتح اللام] ب: شعر، أورواية، أوسيرة ذاتية، أومجموعة قصصية، أوخواطر، أوما شابه. انطلاقا من هذا فإن ما تتغياه «الشعرية»، في الحالة التي تعنينا بوجه خاص، وفي ارتكاز على حمولتها الميثاقية، هوتشييد أفق انتظار موائم لنوع أدبي محدد هوالشعر، وتحضير المقروئية لتلقي كتابة تعلن، منذ البدء، عن انتسابها إلى الأطر المعيارية والمقولاتية لهذا النوع لا لغيره. وبتعبير آخر تتجلى وظيفة «الشعرية»، في هذا الموقف، في التوكيد على ولاء التجربة الشعرية لمقتضيات جامع - نصيتها Architextualité، أي نوعها الذي هوبمثابة متعال تجريدي، أوقانون مؤسّسي على ضوء من بنوده يلزم التعاطي مع منجزها. سوى أن إرداف الإفادة بالنوع الأدبي إلى العنوان يبقى، مع ذلك، مسلكا ميثاقيا لا يخلومن نسبية، لأن «الأمر يتصل بعلاقة خرساء كليا لا تبين، في الأكثر، إلا عن إشارة موازاة - نصية»[13]، بل «إن تحديد الوضع النوعي للنص هوعمل ليس من اختصاصه، إنه عمل القارئ، والناقد، والجمهور، الذين بمقدورهم الطعن بالتأكيد في الوضع المطالب به عن طريق الموازي النصي»[14].

ليست غايتنا، في هذا المقام، الإيغال بعيدا في قضية انتماء هذه التجربة إلى النوع

12- Umberto Eco: L'oeuvre ouverte, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours D'André Boucourechliev, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1965, p. 17

13- Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1982, p. 11

14- Ibd., p. 11

الشعري، ما دام هذا الانتماء أمرا ثابتا قطعا، غير أن الشيء المضمر في صيغة «الأعمال الشعرية» هوأن ما يوضع تحت تصرف القراءة هو، في العمق، عبارة عن أعمال شعرية لشاعر محسوب على جيل شعري اعتبر من مهامه تجاوز تحققات شعرية الريادة، وصياغة تصورات وطرائق أداء كفيلة بتجذير ممارسة شعرية واعية بأسئلتها ومنفتحة، في نفس الآن، على جماليات أشكال تعبيرية أخرى. حقا إن اسم الشاعر، بما هوقرينة لأعمال شعرية مرتهنة بهذا الأفق، لا يوجد إلا على بعد سنتيمترات معدودة من الموقع الطباعي لصيغة «الأعمال الشعرية»، على غلاف الكتاب، لكن في انتظار أن يطوله البصر، حين النظر إلى وجه الغلاف لأول وهلة، على القراءة ألا تتخلى عن استخلاص معطى ميثاقي مضمر لن يتأخر اسم الشاعر عن الجزم بمصداقيته.

وتأسيسا على ما حصدناه من أنساق بنائية ونصية، في غضون تحليلنا لشكل المتن، ضمن تعالقه مع المكون الدلالي والمكون الرؤياوي، أمكننا ملاحظة سيطرة بناء شعري يندرج في خانة ما أسميناه بالجملة الشعرية الغنائية – البسيطة، وذلك على امتداد المساحة التي يشغلها ديوان «نخلة الله» تقريبا، بيد أنه مع بداية تعقد التجربة الشعرية ستشرع في المواظفة جملة شعرية بديلة، اصطلحنا عليها بالجملة الشعرية الدرامية – المركبة، لتمسك بزمام الدواوين اللاحقة. فعلى الغرار من مجايليه كان لابد لتجربة الشاعر من أن تتخلق مطبوعة بقسمات شعرية الريادة، وإذن أن تخطوخطوتها الافتتاحية ارتكازا على فهم أوّلي للكتابة الشعرية الجديدة، لكن مع تطور وعيه الشعري، واكتشافه لفضاءات إبداعية وثقافية يمكن أن تغتني منها تجربته، بدأت اللغة الشعرية تتلاقح، في رحابها، مع التقنيات السردية، والمسرحية، والسينمائية، والتشكيلية، والموسيقية.. على منوال ما أوضحناه في حينه، الشيء الذي كان له تأثيره الملموس على الهوية الشعرية، الحصرية، لهذه اللغة لأن دماء من كيانات تعبيرية مختلفة ستسيل في عروقها، مما ستتهجن معه نقاوتها النوعية المفترضة، مع ما يعنيه هذا التهجّن من تضعيف لشعريتها، ومن ارتقاء بأدائيتها. إن أحد الاعتناقات الرئيسية للحداثة الشعرية، الغربية والعربية، إنجاز كتابة تعددية لا تتحرج في الانفتاح، من غير ما قيود سوى ما كان من قيد الوفاء لنصيتها المستقلة، على كل ما بحوزته إسعاف مأموريتها التعبيرية، ومن ثم يبدو« أن طرق الإشكالية الأجناسية يمكن أن يتم من زاويتين مختلفتين، متكاملتين ما في ذلك شك، إلا أنهما منفصلتان: الجنس باعتباره مقولة تصنيفية ذات طبيعة استعادية، والتجنيس كوظيفة نصية»[15].

إن قصائد مثل «قارة سابعة»، و«الرباعية الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«إطار الصورة المتناثرة»، و«في الحانة الدائرية»، و«الرباعية الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»،

15- Jean-Marie Schaeffer: Du texte au genre, in: Théorie des genres, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1986, p. 198-199

و«التحول»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، و«خيط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، و«مرثية الأمير ميشكين»، و«قصيدة حب إلى سومين»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، على سبيل التمثيل، لتأخذ وجهة كتابية منفحتحة يهتز معها التقييد المسطري للنوع الشعري، مما يحتم قراءتها من داخل معيارية تتسع صرامتها التقنينية لمنازع القصيدة وهواجسها النصية. وما ينطبق على العنصر الميثاقي في صيغة «الأعمال الشعرية»، التي انتظمت، عنوانيا، تحت لوائها الدواوين الأربعة الأولى، يصدق أيضا على الإيماءة الميثاقية: «شعر» التي اختير لها أن تستقيم مباشرة تحت الصيغة العنوانية «في مثل حنوالزوبعة» التي تخص الديوان الخامس، لكن ليس في واجهة الكتاب وإنما في صدر الصفحة الأولى منه، التي يغيب عنها اسم الشاعر هذه المرة، وكأنما استئثار «اسم الشاعر» بالغلاف، واستفراد «شعر» بالصفحة الأولى إبدال لميثاق بآخر، نقصد تعويض ميثاق «الاسم الشعري» بميثاق «النوع الأدبي»، ضمن ما يلابس الميثاقين سوية من حيثيات سعينا إلى بسطها.

هذا ورغما من تضاؤل الفارق الزمني بين تاريخ طبع «الأعمال الشعرية» «1985» وتاريخ طبع ديوان «في مثل حنوالزوبعة» «1988»، فإن هناك مسافة إستيتيقية - إخراجية - لا يستهان بها تبعدهما عن بعضهما البعض، علما بأن طبعهما قد تكفل به، كما قلنا، مرفق واحد هووزارة الثقافة والإعلام، كل ما هنالك أن «الأعمال الشعرية» طبعت من قبل «دار الحرية للطباعة»، بينما «في مثل حنوالزوبعة» من لدن «دار الشؤون الثقافية العامة». وبمقارنة بسيطة بين طبعة «الأعمال الشعرية» لحسب الشيخ جعفر من جانب، وطبعة «ديوان حميد سعيد، الجزء الأول»، وطبعة «الأعمال الشعرية» لسامي مهدي من جانب آخر، باعتبار أن هذه الإصدارات هي لشعراء منتمين إلى مجموعة «الداخل» في جيل الستينات العراقي، وأيضا لكون عملية الطبع تمت بالعراق، نستطيع ملامسة التفاوت القائم، إستيتيقيا، بين الطبعة الأولى وبين الطبعتين الأخيرتين. ففي مقابل الورق الصقيل الملون، والبذخ الإخراجي الذي ميز هاتين الطبعتين، تتراءى الطبعة المتحدث عنها بسيطة بساطة قاتلة، متواضعة إستيتيقيا، وغير معنية، فيما يفهم، بأشياء كان من الجائز أن تسكب عليها هالة متأنقة مناسبة.

على أن لهذا المعطى، في وضعية شاعر من طينة حسب الشيخ جعفر، خلفية أخرى أعمق من ظاهر الأشياء. فالشاعر معروف عنه أخذه بأسباب معيش بسيط، ومكلّف في آن، لا تقوى على اتباع طرازه إلا ندرة من الشعراء الحقيقيين، الأصيلين، إذ ظل عزوفا، على الدوام، عن حطام الدنيا، متقيا طاحونة الوجاهة المجتمعية أوالسياسية، ومحصنا ذاته ضد البهرج والافتعال، أي ضد كافة ضروب الشكليات والتنميقات والامتيازات الوهمية. وخلال إقامته الجامعية بموسكو، منتسبا إلى معهد غوركي للآداب، سيتجذر لديه الإحساس بمسؤوليته

عن مصيره الشعري، كما ستمده قراءاته في الأدب العالمي بموعظة ثمينة مفادها أن الإبداع الخلاق ليس في مكنته الإثمار إلا عندما يتوفر لصاحبه وعي جوهري بالوجود، ويدرك أن البصر الحقيقي بالجوهرية رهين باختراق كل صنوف الغشاوات وألوان الضحالات، وبالتالي أي إغراء قد يصده عن غايته هذه. إن كبار المبدعين عاشوا دائما على الهامش من مجتمعاتهم وأزمنتهم، واختاروا لإقامتهم الدنيوية مواقع تتراوح بين الفاقة، والرحيل المستديم، والجنون، والانتحار، مكرسين، من خلال هذه الإقامات - الحافات، ليس مجرد انقطاعهم عن ضجة الحياة العامة وبريقها المخادعين، بل ومانحين، في نفس الوقت، إقاماتهم الإبداعية الرمزية معادلها الوجودي المستهام. ولأن فئة من هؤلاء المبدعين ستكون، بالنسبة إليه، مثالا وقدوة، على نحوما سنعاينه إبان تناولنا للفاعلية التناصية في المتن، فقد عاد من موسكوإلى بلده العراق، أواخر الستينات، تحمل روحه لقاح تقية لافتة من الحياة العامة: من الوظيفة، من الإغواء الفتاك للسلطة، ومن الأضواء الإعلامية.. أي من سائر ما بوده أن يغتال فيه شعرية كينونته التي هي استمراء لشعرية كتابته. وفيما عدا مهام وظيفية، إعلامية، تورط فيها، ردّا لغائلة الجوع، مكث، في أغلب الأحوال، ثابتا على قناعته واختياره. وإذا ما أضفنا إلى هذا انتماءه إلى الحزب الشيوعي العراقي، وسلوك الإهمال، الممنهج، الذي مورس في حق المبدعين والمثقفين الشيوعيين العراقيين من طرف أجهزة النشر التابعة لحزب البعث الحاكم، إذا ما استحضرنا إذن طهرانيته الإبداعية والإيديولوجية، خجله الأصيل وإيثاره للوحدة، غدا متيسرا علينا إدراك مغزى أن تطلع «الأعمال الشعرية» بهيئتها الاستيتيقية البسيطة تلك، من الناحية الطباعية. وحتى الحلّة الإخراجية القشيبة، نسبيا، التي ارتدتها طبعة ديوان «في مثل حنوالزوبعة»[16]، لا يمكنها أن تطمس، بأي وجه من الوجوه، هذه الأخلاقية في تفكير الشاعر أوتنتقص من دلالتها.

أما من حيث التلوين فستسود غلاف كتاب «الأعمال الشعرية» ثلاثة ألوان هي: الأزرق المفتوح كلون لوجه الغلاف، والأبيض كلون لثنيه وظهره، في حين سيستعمل الأسود في تلوين التدوين الكاليغرافي للصيغة العنوانية، والمرجع الزمني، واسم الشاعر، وهوما عمل

16 - وكذلك الأمر بالنسبة لطبعات دواوين: «وجع بالنّبيّين والشهداء» - وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1988 -، و«أعمدة سمرقند» - دار الآداب، بيروت1989 -، و«كران البور» - وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1993 -، وطبعتي كتابيه السير- ذاتيين: «رماد الدرويش» - منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد1986، و«الريح تمحووالرمال تتذكر» رحلة، - دار المدى، دمشق1996 -، وذلك عند مقايستها سواء بطبعة «الأعمال الشعرية»، وضمنيا بالطبعات المستقلة للمجموعات الشعرية، المثبتة في مقدمة الكتاب وكذلك في بداية هذا المبحث، التي ضمتها فيما بعد، أوبطبعات الكتب التي أفردها الشاعر لترجماته من الشعر الروسي، والتي أشرنا إليها في الفصل الأول.

به أيضا في الثني من الغلاف وظهره، لكن لرسم شعار الجهة الناشرة، وكتابة تاريخ الطبع ومكانه، والسعر، بالأرقام والحروف، واسم دار الطبع واسم دار التوزيع، متوازيين، هكذا على التوالي. وكما يظهر فإن الغلاف يستثمر، أيّا ما كانت خلفية انتقاء الألوان المذكورة وأيّا ما كان الطرف الذي بث في شأنها، ألوانا سبق أن سجلنا حضورها المحسوس في بنية الصورة الشعرية بالمتن، ضمن ما مر بنا في المبحث الخامس من الفصل الثاني، ومن هنا فإن انتصابها، مسبقا، عند بوابة التجربة الشعرية، بوصفها عتبة لونية، لابد وأن يجعل من أي تأمل قرائي، ولواتخذ منحى قد يبدو، من الزاوية الإجرائية، استدراكيا، لإشاريتها الثابتة ذا مردود ناجع في إطار اقترابنا الشامل من هذه التجربة.

إن تثليث اللون يستهدف منه ترتيب مقامية لونية مركبة تستمد هويتها الجمالية والرمزية من تفاعل الألوان الثلاثة ومن تصادياتها المتوقعة. فالألوان «تمارس، عندما تكون منفردة، تأثيرا خاصا، بينما يكون لها تأثير هارموني لما تصير مدغمة في بعضها البعض»[17]. ومن هذه الوجهة سيتخذ التفاعل اللوني، في الغلاف، لنفسه ثلاثة تموقعات متفاوتة، على مستوى تعرف القراءة البصرية عليها، غير أنها تثري، بشكل أوبآخر، العمق الرؤياوي الذي تصدر عنه التجربة الشعرية. وهكذا فإن كان خلف الكتاب وثنيه، بصرف النظر عن انفلاتهما المبدئي عن دائرة القراءة البصرية أول ما ترى العين الكتاب، يستعيدان في مساحتهما، استطالت أوضاقت لا يهم، رمزية التقاطب الحدّي الناشب بين لونيين متطرفين هما الأبيض والأسود، بمعنى بين لونين يفيدان مطلق غياب اللون، وفي نفس الآن مطلق التكاثف اللوني، الصمميّة والانتقالية والإشعاع من ناحية، والصمميّة والانتقالية والالتماع من ناحية ثانية، أحدهما مؤشر على الانجلاء والشفوف والآخر على العتمة واللاتمايز، فالظاهر أن الذي ينشئه وجه الكتاب، مغتنما امتياز صدارته، ليعبر، بقوة ووضوح، عن واحد من التقاطبات اللونية الحدّية، والأشد رمزية.

إن اللون الأسود، في تمظهره الكاليغرافي بالمواقع الثلاثة من الغلاف، سيشتغل في الظهر وفي الثني، على خلفية لونية بيضاء. ولأن اللون الأبيض يقوّي، عند انبساطه كخلفية، بروز الألوان الأخرى المعتلقة به ويستزيد ضوئيتها، فقد كان شيئا محتما أن يستفيد الأسود، فائق الاستفادة، من تماسه مع مضاده اللوني المحوري لكون تناقضهما اللوني Contraste هوتناقض نبرة، أولنقل إن تصادمهما مرجعه، قبل أي شيء آخر، إلى ندّية لونية / ترميزية لا حصر لأبعادها وحدودها. أما في وجه الغلاف فسيكون من نصيبه أن يشتغل على خلفية زرقاء، مفتوحة هذه المرة. وإذا كنا لا ننازع في كونه سيحظى بنسبة من الانفراز، جراء تعالقه مع

17- J. W. Goethe: Traité des couleurs, traduction par Henriette Bideau, Paris, Ed. Centre Triades, 1980, p. 258

الأزرق المفتوح، فنحن لا نرى، رغما من هذا الامتياز، مخرجا ترميزيا كفؤا، في وضعية لونية كهاته تحشره مع لون قاعدي ومهيب كالأزرق، سوى الانضمام إلى إشارية الازرقاق، أوإخلاء سبيل ممكناته الترميزية لتذوب في سطوة الأزرق وجلاله. فحين «توظيفه في شيء يعطي اللون الأزرق الأشكال حيوية ما، إذ يفتحها ويفك عقدتها. إن سطحا يتم تلوينه بالأزرق لا يبقى سطحا البتة، وأيضا فإن جدارا أزرق يتوقف عن أن يكون أزرق. فالحركات والأصوات، مثل الأشكال، تتلاشى في الأزرق، تغرق، ويغمى عليها، فيصبح حالها من حال طائر في الأزرق. وبما أنه، هونفسه، غير مجسد فإنه لا ينفك عن تبديد تحقق جميع ما يتعالق معه. إن الأزرق لطريق باتجاه اللانهائي، إلى حيث يصير ما هوواقعي خياليا»[18].

لا مراء في أنها مصادفة لونية حادة تلك التي تقوم في واجهة الغلاف، إنها مناداة الزرقة لبرودة اللون الأسود، لسلبيته وسديميته، وكذلك لمخزونه الرمزي من معاني السفلية، والموت، والمأتمية، ونوع من تلفع السواد، في مقابل هذه المناداة، ببرودة اللون الأزرق، بصفائه ورصانته المريبين، وبما يكتنزه من دلالات الخواء، والعدمية، والغوص في المجهول. وعليه أفلا يصح للقراءة البصرية أن تخمّن، منذ البداية، العاقبة المأساوية للشاعر ولتجربته الشعرية، سواء بسواء، ما دام الذي يجلل هيئتهما الكاليغرافية سواد غامر، ولأنهما اختارا، عنوة، الرحيل إلى الجوهر من الوجود داخل لانهائية الزرقة واستحالتها وذلك على ما في الأمر من مجازفة ؟ أوليس منتهى اليأس أن تجد الأنا الشعرية، رفقة مضاعفها أبي نواس، نفسهما مفصولين عن إينانا أوجنان، حبيبة أبي نواس، بنفس حاجز الزرقة المستحيلة ؟

- وعدنا
نلم انتظاراتنا
في المحطات، والزرقة المستحيلة، عدنا
نواصل رحلتنا الحجرية، والسلّم المتعرج
مهبطنا، في الزجاج المخادع وجه لها
والممر الموشح بالسرويذكر منها الشذى
والخطى الشبحية
هل تسترد اليد الرعد

18- Jean Chevalier - Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 129

في ثديها ؟[19]

إن غاية الفن، في منظور الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر، هي أن يبلور عالما جماليا رمزيا، ومتفتحا، من صلب مجهولية الأرض أوالواقع. ف ««العالم» يمثل التفتح، والظهور، والتجلي، في حين أن «الأرض» تمثل الانطواء، والاستغلاق، والتستر»[20]، ولعل «كل فاعلية «العمل الفني» إنما تنحصر في هذا الصراع الذي ينشب بين «العالم» و«الأرض»»[21]. لذا ألا يمكننا القول بأن الرهان الأساسي في هذا الموقف الشعري هوأن توفق التجربة الشعرية إلى انتزاع تفتحها الصعب من بين فكّي كمّاشة لونية شرسة، انطواؤها يبقى المضارع الرمزي لانطواء الواقع على كل ما هوجوهري، أصيل، وعميق في الحياة ؟

وبخصوص غلاف الكتاب الثاني فستكون الكلمة فيه، بالدرجة الأولى، للونين لم يكن لهما حضور مباشر وملموس في بنية الصورة الشعرية بالمتن، هما الرمادي والبنفسجي، وللّونين الأبيض والأرجواني أوالقرمزي. ومما يسجل في هذا الإطار أن اللونين الأولين، غير القاعديين، قد داخلا، على نحوما شخصناه في المبحث الخامس من الفصل الثاني، التكوينات المجازية في القصائد وإن بفضل الألوان المستخلصة من مزيجهما، الأسود والأبيض بالنسبة للرمادي والأزرق والأحمر بالنسبة للبنفسجي. إلا أن الوضع يبدومختلفا في غلاف الكتاب الثاني، ذلك أن الرمادي يكتسح، أويكاد، معظم مساحته، وجها وخلفا وثنيا، سوى ما كان من طرّة بيضاء ضئيلة تلف الغلاف بكامله، من جهة التحت، يلاصقها خط أرجواني يلتف، هوالآخر، حول الغلاف. إنه بهذا ينبسط كخلفية لونية لا تبقي للون الأبيض غير هامش متضائل، وبالنظر إلى كونه لونا منزعه إلى التكامل التلقائي مع ما يجاوره من ألوان، لتوقّف إرساليته اللونية على ما تضفيه عليه هذه الألوان، فالواضح أن تأميمه لظهر الغلاف، مثلا، واتخاذ التدوينات البيضاء، الخاصة بالجهة الناشرة، ودار الطبع، ومكان وتاريخ الطبع، واسم المصمم، والتدوينات القرمزية، الباردة برودة هذا اللون، الخاصة باسم الخطاط، ومن أجل التنصيص ثانية على دار الطبع، وبالسعر، وبجزء من شعار دار الطبع - شعلة -، أي استعمال هيئة كاليغرافية مرققة الحروف، أضف إلى هذا رقة الخط الأرجواني الفاصل بين اللون الرمادي واللون الأبيض. هذه الحيثيات كلها سيكون من مضاعفاتها رجحان الرمادي وغلبة إشاريته،

19 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص426-425.

20 - الدكتور زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة «دراسات جمالية»، ع1، دار مصر للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ، ص270.

21 - نفسه، ص270.

علما بأن ما يواتيه ويلعب لصالحه دوما هواكتناف مساحات ممدودة ما أمكن، بحيث تنشط، في هذه الحالة، رمزيته إلى القنوط، والسأم، واليأس.

ومما يتبين فإن كلاّ من الثني والوجه لا يعملان، في الحقيقة، سوى على مفاقمة الرجحان والغلبة المذكورين، لأن الرمادي لن يواجه شيئا ذا بال، في الثني، عدا ما كان من بقعة بيضاء مستطيلة تتلامح متقلصة لمّا نقيسها بعموديته الفارعة، بينما لن يصطدم، في الوجه، إلا مع ذات الطرّة البيضاء الضئيلة، مدوّنا فيها هذه المرة اسم دار الطبع، وشعارها، الذي يأخذ شكل هلال تطلع منه شعلة، وأيضا مع نفس الخط الملتف حول الغلاف بأتمه، مع تقوّس ملحوظ في نقطة تقاطعه مع الشكل الهلالي، وذلك اتقاء اختراقه له، وبالطبع مع الاحتفاظ باللونية الأرجوانية عينها التي اصطبغ بها لا الخط ولا كل ما رسم أودوّن تحته في ظهر الغلاف.

غير أن ما يكسب وجه الغلاف شيئا من المغايرة، مقارنة مع الظهر والثني كليهما، هوانقياد الرمادي، بناء على تموضعه كخلفية لونية ثابتة، إلى المواظفة في سياق تشكيلي مكشوف، وتفعيله لمقصدية جمالية تتعدى الاعتبار الطباعي، العملي الخالص، الذي استحكم في التمدية اللونية لغلاف كتاب «الأعمال الشعرية»، لكون الأمر انحصر، كما أشرنا، في فرشة لونية زرقاء تشقها تدوينات بحروف بارزة لونها أسود. فالمسألة اللونية تندرج هنا، على ما يلوح، في أفق يتخطى الحاجة العملية إلى الحاجة التجميلية، ومن تضافر خلفية رمادية قائمة مع بياض المدوّن العنواني، «في مثل حنوالزوبعة»، وبياض مدوّن اسم الشاعر، المثبت أسفله مباشرة، وأربع نقط بيضاء منسلة من نقطة حرف الباء في هذا الاسم تنحدر، متنامية الحجم، جهة شكل شبحي غائم، ذي لون بنفسجي، أقرب ما يكون إلى الزوابع، المخاضات، والهالات الانفجارية، تنهض لوحة، أولا من تقابل التشكيلي والكاليغرافي، وثانيا بأثر من تجاذب صمميّة الأبيض مع محمولات الخوف، والكآبة، والمأتمية، التي ينوء بها البنفسجي، بالداخل من / ومع القنوط الذي يرخيه الرمادي. ومع اقتيات الأبيض من البياض القابع أسفل اللوحة واستصدائه له، رفعا منه لوتيرة إشاريته، فإن ولاءه الوظيفي ليتجه، أولا وقبل كل شيء، صوب الرسم القائم أعلى الخط الأرجواني.

إن هذا الرسم يجوز أن ينظر إليه كمعطى تجسيمي حتى وإن كان الشكل البنفسجي، المومأ إليه، يرتدي لبوسا شبحيا غير متضح المعالم، بيد أننا «في الرسم نمر تصاعديا، وعلى درجات، من التجسيم إلى التجريد. فكل لوحة، أيّة كانت، تلعب فيها الريشة على مستويين أودرجتين من الأشكال. فهناك «شكل الدرجة الثانية» أي شكل الموضوع المرسوم، شكل الوجه البشري مثلا، أوشكل شجرة، أوزهرة، وهوباعتباره شكلا مستعارا من العالم الخارجي فإنه، بطريقة أوبأخرى، يفرض قانونه على اللوحة، ويحدد توزيع الخطوط والألوان. لكن هناك

«شكل الدرجة الأولى»، أي تجمعات الألوان في أجزاء اللوحة، أوزخارف الخطوط وحدود الأجسام وغيرها، التي في ترتيبها، وتوزيعها على هذا الشكل أوذاك من التوفيق والتناسق والحيوية، تلعب دورا هاما في القيمة الفنية للوحة وتضفي عليها نوعا من الموسيقى الداخلية التي يحس بها المشاهد من غير أن يدرك دائما أسبابها وقوانينها»[22]. وعلى أيّ فما يستهدفه الرسام هو«أن يعبّر، بوساطة الألوان، عن معان كثيرة، ويضع اللوحة داخل احتمالات كثيرة من التفسير. وهذه الاحتمالات هي التي تمنح اللوحة التجدّد والاستمرار والتأثير»[23].

لهذا في مكنتنا التساؤل، في ظل تصادي التشكيلي والشعري، ضمن وضعية رؤياوية محددة كالتي تعنينا، عن مغزى تلك اللطخة البنفسجية التي تتمركز، تلوينيا، عند الرأس، وتضعف في الأطراف، لتتلاشى نهائيا في الرمادي. أهي المعادل التجريدي لزوبعة تمدها كلمة «حنوّ » المتماسة معها، داخل الصيغة العنوانية، بمفارقية ذات صبغة سريالية ؟ ثم ما معنى انسلال النقط الأربع البيضاء من نقطة حرف الباء في اسم الشاعر وانحدارها، آخذة في الكبر، إلى البنفسجي المزوبع، تشكيليا، أهوسلّم الشاعر، من خلال أناه الشعرية، إلى أسفل العالم، إلى حيث تصول زوابع لامرئية، وسلّم الزوبعة أيضا، اعتبارا لموقعها التدويني، ضمن العنوان، في عالية وجه الغلاف، إلى حيث يتحول تعينّها الكاليغرافي إلى تعيّن رمزي مؤجج لقيامية الرؤيا.

إنه لأمر دال أن يستقر اسم الشاعر، في وجه غلاف كتاب «الأعمال الشعرية»، متنائيا، نسبيا، تحت العنوان، ومع كونه يرد لمرة أخرى، في وجه غلاف كتاب «في مثل حنوالزوبعة»، بعد العنوان مباشرة إلا أن احتلال هذا الأخير لموقع علوي، ثم التصاق اسم الشاعر به، لمن شأنه التضبيب، بالتأكيد، على احتمالية نزوعه السفلي. ومن هنا يمكن أخذ النقط الأربع البيضاء مأخذ أدراج تشكيلية يستقلها الاسم الملون بالأبيض كيما يستعيد في تحت بنفسجي كثيب الموقع المستحق الذي كان له في أسفل زرقة وجه الكتاب الأول، لأن موقعا كهذا هوما يجعله رهن إشارة أنا شعرية تقوم جدارتها الأدائية، في هذه التجربة الشعرية، على شدة الإيغال في باطن متخيل في أعماقه ينحسم مصيرها الرؤياوي ومصير التجربة بالتبعية.

لقد ركزنا أكثر، في الصفحات القليلة الماضية، على الصيغة العنوانية «الأعمال الشعرية»، التي تنسحب على الدواوين الأربعة الأولى التي يضمها الكتاب الأول، محاولين، من خلال

---

22 – إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة: الدكتور ميشال عاصي، سلسلة «زدني علما»، منشورات عويدات، بيروت1974، ص291.

23 – د. عبد الله عساف: اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة «الوحدة»، س7، ع83–82، يوليوز- غشت1991، ص31.

تفكيكها، إدماجها في الأفق الإبداعي والرؤياوي للتجربة الشعرية. أما الصيغة العنوانية «في مثل حنوالزوبعة» فلم نناوشها إلا لماما، وذلك رغبة منا في إبقائها، مثلما اقترحنا، إلى سياق مناسب يستوجبه تدرج هذا المبحث وسيرورته، وقد آن لنا أن نفرد للمكون العنواني في المتن وقفة متأنية نظرا لما يملكه العنوان، بصفته موازيا نصيا، من تواشجات، لا تخفى أهميتها، مع النص الذي يحيل عليه، ويقود القراءة، مبدئيا، إلى رحابه.

ومما هوثابت أن العناوين تمثل فئة نصية ذات وزن حيوي في أية استراتيجية قرائية. وعلى الرغم من كونها مجرد صيغ معجمية وتركيبية ودلالية مطبوعة بغير قليل من الاختزال، ويروق لها أن تحتل صدارة النصوص باستمرار، فهي تنطوي على مؤهلات عتبانية عالية لأنها بمثابة مداخل قرائية، موسومة بالنجوع في الغالب الأعم، إلى قلب النصوص، وإلى أرجائها المترامية. إنها بهذا صنف من فئة ميكرو- نصية Micro-Textuelle تنعم بسائر الإمكانات التي تختص بها عادة الفئات النصية المصغّرة، علاوة على حيازتها هي بالذات، بموجب سننها النصي، لإمكانية الإفادة المسبقة والسريعة بجانب، أوأكثر، مما يهيئه النص لأفق انتظار القراءة، عاملة، بناء على امتيازها الوظيفي هذا، على تكييف جملة التأويلات المتمخضة في هذا الأفق. إنها، في الخلاصة، شفرة أساسية في السنن العام للأبنية النصية، إذ هي وسيلة هذا السنن في إرساء العقود والمواثيق التي يسعى من خلالها إلى ضمان مقروئية لا تشط كثيرا عن مرامي النصوص ومقاصدها. ف «العنوان، كما هومعروف، هو"اسم الكتاب"، وبما أنه كذلك فإن مهمته هي أن يقوم بتسميته، بمعنى أن يعيّنه بأوفى ما يكون من الدقة، مع تلافي أكثر ما يمكن من العواقب التي قد يجرها الالتباس»[24]، الذي يجوز أن يطول الكتاب المسمّى، والمنحى المتراكب لداليته، وعلى مستوى أضيق يمكننا القول بأن «دالية القصيدة لا ترتبط بفلسفتها، بل بتطابقها المؤكد مع العنوان»[25] الذي تحمله.

وحتى يسهل علينا استخلاص ما نتوخى استخلاصه من طرائق الأداء العنواني في المتن نقترح، أولا، عرض الشبكة العنوانية في صورتها الكاملة:

24- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 76

25- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 141

جدول 1: «نخلة الله»		
الكوز	صوت في الريح	
الصخر والندى	صوت آخر	كورس
الغيمة العاشقة	صوت آخر	صوت في الريح
جذور الريح	صوت آخر	كورس
طوق الحمامة	الحافر والنبض	صوت أول
العيش انتظارا		صوت ثان
النهاية الثانية		صوت ثالث
نخلة الله		كورس
تتيانا ألكساندرفنا	1» سوناتا	صوت أول
القش	2» أغنية	صوت ثان
وقت للحب ووقت للتسول	3» في مقهى البرازيلية	صوت ثالث
الكهف القديم	4» الشتاء	كورس
الجذوع	5» ليلة قرب غابة الصنوبر	صوت في الريح
قهوة العصر	6» يوم غائم	كورس
غمامة من غبار	7» الثلج الأول	
	8» سفيتلانا	
	9» ورقة من بيت الموتى	

جدول 2: «الطائر الخشبي»		
الراقصة والدرويش السوناتا الرابعة عشرة الكنز قارة سابعة «مقطعان مرقمان» ممثل واحد في قاعة فارغة الملكة والمتسول الرباعية الأولى الدخان الطائر المرمري ليلية الرباعية الثانية الطائر الخشبي مرثية كتبت في مقهى	1) قمر الرماد 2) النار القديمة 3) وجه الموت 4) الخطوات الأولى 5) وجه الحب 6) النخلة المهاجرة	1) قهوة الحزن 2) الشك واليقين 3) الأميرة والمتسول 4) نجمة في الظهيرة 5) الحضور والغيبة 6) باليرينا 7) الأمير السعيد 8) بحيرة البجع 9) وردة الشتاء 10) أوديت 11) بعد الذي كان 12) الفراشة تطير 13) الخروج من الجنة 14) الواحة الضائعة 15) الجرّة الخاوية

جدول3: «زيارة السيدة السومرية»	جدول4: «عبر الحائط..في المرآة»
الإقامة على الأرض	التحول
في أدغال المدن	أوراسيا
توقيع	عين البوم
هبوط أورفي	الزرقة الهامسة
الدورة	الرقصة المؤجلة
زيارة السيدة السومرية	عبر الحائط..في المرآة
آخر مجانين ليلى	حب في الممر
إطار الصورة المتناثرة	هبوط أبي نواس
السيدة السومرية في صالة الاستراحة	النيزك
في الحانة الدائرية	رغبة تحت الشجر النحيل
الرباعية الثالثة	خيط الفجر

جدول5: «في مثل حنوالزوبعة»	
هي الذهبية المتسولة من يوميات امرئ القيس في بيزنطة «10 مقاطع غير مرقمة» الليلة الرابعة عشرة «3 مقاطع غير مرقمة» رواية الضيف مرثية الأمير ميشكين في مثل حنوالزوبعة الخطوات سقط الجروف «12 مقطعا غير مرقمة» الذبابة «7 مقاطع غير مرقمة» عاثر الضباب حورية البحر «5 مقاطع غير مرقمة» قصيدة حب إلى سومين تهجدات	1) ميشكين في مذكرات متقطعة «4 مقاطع غير مرقمة» 2) شخص ما حضر الحفل متأخرا 3) من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب 4) آخر صفحة من مذكرات الكاهن 5) آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه 6) أغنية اعتيادية تتردد في طرقات الضاحية 7) شخص متعقل من المتنزهين

على هذا النحوإذن ستنحل الصيغة العنوانية الكبرى «الأعمال الشعرية» إلى أربع صيغ عنوانية فرعية هي: «نخلة الله»، و«الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط..في المرآة»، ليصبح الاشتغال العنواني الشامل في المتن منوطا، مباشرة، بخمسة عناوين، عند إضافة «في مثل حنوالزوبعة»، تتفرع هي بدورها إلى مجموعة من العناوين ستتوزعها القصائد فيما بينها. وبإلقائنا نظرة أولية على عناصر الشبكة المسطرة نلمس أننا بإزاء سجل عنواني خصب، متنوع، ومتعالق، وهوالأهم، مع التوجه العام للتجربة الشعرية.

فإذا ما انطلقنا من العناوين التي تحملها الدواوين الخمسة للاحظنا أن كل واحد منها لا يكتفي بأن يفعل في حيزه المرسوم من نسيج المتن، بناء على مرجعيته العنوانية لواحدة من شرائح المتن البنائية والنصية الخمس لا غير، وإنما نحن نلفيه فاعلا، بطريقة مباشرة أوغير مباشرة، حتى في إشارية عناوين قصائد كثيرة لا توجد، أصلا، في نطاقه العنواني لكونها تنضوي، بكل بساطة، إلى نفوذ العناوين الأخرى. وعليه فما أكثر القنوات العلائقية، المتعددة الأوجه، الرابطة بين عنوان الديوان الأول، «نخلة الله»، وبين عناوين مختلفة لقصائد ينتظمها الديوان، كـ «الصخر والندى»، من حيث مضادية الصخر للتراب الذي بفضله تنموالنخلة، وانصباب الندى في دلالة نموها وانتعاشها، و«صوت في الريح»، المتفرع من نفس العنوان، اعتبارا للحمولة التدميرية في الريح وإضمارها لمعنى موت النخلة، و«الغيمة العاشقة»، في ضوء اقتران الغيم بالمطر. على أن الذي أوردناه بخصوص «صوت في الريح» جائز قوله في حق «صوت في الريح»، الآيل، كعنوان داخلي، إلى هذه القصيدة ذاتها، مثلما يمس «جذور الريح»، عنوان القصيدة الرابعة في الديوان، سواء في علاقة الجذور بالشجرة أومن حيث تصادم هذه الأخيرة مع الريح، وكذلك «طوق الحمامة»، بالنظر إلى ما بين الطائر والنخلة من ارتباط، و«القش»، ما دام نباتا متيبّسا، و«الشتاء»، العنوان المندرج في الدائرة العنوانية لقصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، لأن الشتاء يفيد المطر، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«يوم غائم»، و«الثلج الأول»، المحسوبة كلها على نفس الدائرة العنوانية، لكون الصنوبر من جنس الشجر، وغائم تستثير المطر مثلها مثل الثلج هوالآخر، وأيضا «غمامة من غبار»، التي يستنهض شقها الأول إحدى قرائن المطر، والثاني تداعيات الاجتفاف والمواراة.

أما ديوان «الطائر الخشبي» فتمتد علائقه، باتباعنا نفس التخريج، إلى عناوين داخلية يسيجها عنوان القصيدة الأولى، «الراقصة والدرويش»، وهي: «بحيرة البجع»، و«وردة الشتاء»، و«الفراشة تطير»، و«الخروج من الجنة» و«الواحة الضائعة»، و«الجرّة الخاوية». في الأول استحضارا لعلاقة الطائر بالشجرة، وفي الثاني ركوبا على التضمّن المائي، وفي الثاني من زاوية إضمار كل ما يطير، ومنه الفراشة، للعنصر الشجري، بينما تتقوى في الرابع

والخامس حيوية المظهر العلائقي الجامع بين النخلة من جانب والجنة والواحة من جانب ثان، إذ النخلة عنصر جوهري في أي متخيل فردوسي، رعوي، وفي المقابل يعبر كل من «الخروج»، و«الضائعة»، عن إحساس بالسقوط والاقتلاع، بالنكبة والرزء، ممّا ألمّ بالأنا الشعرية لحظة انفصالها عن «إيدن» السومرية، في حين يعني خواء الجرّة من الماء، في السادس، ما قد يحيق بالنخلة من ظمأ، وبالتالي من ذبول فانقضاء. ثم إلى عناوين فرعية أخرى تابعة لعنوان القصيدة الثانية ونقصد بها: «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«النخلة المهاجرة»، بحيث يعد الرماد أحد دلائل النار، والنار معناها فناء الشجر، وهي ليست نارا فحسب، على نحوما يلوح في العنوان الثاني، بل وقديمة قدم العالم المتخيل. وفي العنوان الثالث تنتصب بشكل حذافيري أويكاد، موصوفة بالهجرة، وذلك باعتبارها جزءا من ذاكرة رعوية، فردوسية، تحملها معها الأنا الشعرية تشبثا منها بماضيها الروحي. ثم إلى «الدخان»، و«الطائر المرمري»، و«الطائر الخشبي»، بالنظر إلى انشراط الدخان بالنار في العنوان الأول، ومثول الطائر في العنوانين، الثاني والثالث، هذا إضافة إلى دلالة انحدار الخشب من الشجر، ومع أن ما ينحدر من النخلة هوالجريد فإن الأساسي هوعنصر الجزئية.

بخصوص ديوان «زيارة السيدة السومرية» يتضح أن هناك علاقة بينه وبين عنوانين هما: «في أدغال المدن»، بناء على معطى الشجرية في «أدغال»، وكذلك المفارقة، أي تضاد الانفراد مع الكثافة، و«هبوط أورفي» لأن إشارية العلوفي النخلة لا يمكنها إلا أن تحتك مع إشارية السفول في «هبوط»، زد على ذلك انضواء النخلة إلى علوروحي، رمزي، منه سيهبط أورفيوس إلى برية الوجود.

وفيما يمس ديوان «عبر الحائط.. في المرآة» يبدوجليا تعالقه الثابت سواء مع عنوان القصيدة الثالثة «عين البوم»، أومع عنوان القصيدة التاسعة «النيزك»، أومع عنوان القصيدة ما قبل الأخيرة «رغبة تحت الشجر النحيل». مع الأول، طبعا، بسبب ورود اسم طائر، ومع الثاني لمبرر التعارض المتحصل بين محمول النار في «النيزك» وبين وجود النخلة واستمرارها، ومع الثالث بأثر من تعيّن الجنس الذي تنتمي إليه النخلة وإعطائه صفة الكثرة من ناحية، وصفة النحول، بما هي من مقومات النخلة، من ناحية ثانية.

وحين نروم ديوان «في مثل حنوالزوبعة» فما من شك في أن ما يربط بينه وبين عنوان القصيدة السادسة «في مثل حنوالزوبعة»، التي سمّي بها الديوان، لهوأوفى من اصطدام حياة النخلة مع مدلول الدمار في «الزوبعة»، إذ يمتد إلى تناغم ما تنطوي عليه كلمة «الله» من معاني المطلقية، والتسامي، والقدسية، مع حاصل التماهي مع الذي تبطنه «حنوّ» من معاني تتنافى ورعب «الزوبعة» وعتوّها وتجبرها. في حين ينبني تجاوبه مع عنوان القصيدة الثامنة «الذبالة»

على قابلية كل من الشجرة والفتيلة للاحتراق، ومع عنوان القصيدة العاشرة «حورية البحر» على ما يجمع بين النخلة و«حورية البحر» من مفردية دالة، وأيضا على كونهما مضافتين إلى اسمين مشحونين بمطلقية دالة: الأولى إلى المطلق الإلهي والثانية إلى مطلق الماء، بمعنى إلى ما به تحيا الكائنات.

بالموازاة مما رأينا تتكشف علائق عنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، مع بعض العناوين عن شبيه ما وقفنا عليه من تكاملات وتفارقات. ودرءا لتكرار أمور عرضنا لها قبل قليل سنكتفي بالإلماع إلى علائقه مع عناوين من داخل مجال نفوذه العنواني لـ: «بحيرة البجع»، العنوان الداخلي الثامن في قصيدة «الراقصة والدرويش»، و«الفراشة تطير»، العنوان الداخلي الثاني عشر في نفس القصيدة، وكذلك «الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، المرتبين الثالث عشر والرابع عشر ضمن ذات القصيدة دائما. و«قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«الخطوات الأولى»، و«النخلة المهاجرة»، التي تحتل، على التوالي، الصف الأول والثاني والرابع والسادس في تسلسل العناوين الداخلية لقصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، مع عدم إغفال علائقه مع «الدخان»، و«الطائر المرمري». أما على مستوى علائقه مع عناوين يتضمنها ديوان «نخلة الله» فتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى تعالقه مع «جذور الريح»، و«طوق الحمامة»، و«نخلة الله»، و«القش»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، العنوان الفرعي الخامس بقصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، و«الجذوع». وفي نفس المنحى سيستدرج إلى نوع من التفاعل العلائقي عناوين: «الإقامة على الأرض»، و«في أدغال المدن»، و«الدورة»، في ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وعناوين: «عين البوم»، و«النيزك»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، في ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، ثم عنواني: «في مثل حنوالزوبعة»، و«الخطوات»، في ديوان «في مثل حنوالزوبعة».

وإذا ما انتقلنا إلى الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، فسنظفر بنفس الحجم من التصاديات التي أقامتها عناوين الديوانين السابقين مع عناوين عدة قصائد في المتن. وغير خاف أن العنونة قد اختارت، هنا، التكنية عن إينانا بنسبها السومري، ولأن هذه الأخيرة تتعالق مجازيا ورمزيا مع كافة التمظهرات التعبيرية في المتن فمعنى هذا انقياد سائر عناصر الشبكة العنوانية المسطرة إلى تداخلات، قد يرتفع أويضؤل مفعولها، مع عنوان الديوان الثالث المؤسس لميثاقية على قدر فائق من الأهمية. وتجنبا للإطالة سنقتصر ما عدا على العناوين التي نراها أمتن تواشجا مع مجازية إينانا ورمزيتها، ومن ذلك علاقة هذا العنوان بعنوان القصيدة الرابعة في نفس الديوان وهي «هبوط أورفي»، وكيف لا وإينانا وأورفيوس هما عماد التجربة الشعرية والفاعلان المركزيان في نطاقها، وبعنوان القصيدة الخامسة منه، «آخر مجانين ليلى»، وعنواني القصيدتين المواليتين، «إطار الصورة المتناثرة»، كإيهام بتبدد السيدة السومرية،

و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، كتشخيص لإقامتها المرجوة في ملموسية العالم. أما في اتجاه ديوان «نخلة الله» فإن العنوان لا يتقاعس البتة عن نسج علاقة أيقونية مشبعة مع عنوان القصيدة الأولى، «الكوز»، لأن اقتران هذا الأخير بالماء، باعتباره آنية لحفظ الماء، يجعله متعالقا، بالقوة، مع المرأة التي تجسد حياتها الماء الجوهري ليناعة الكون. ومع عنوان القصيدة الثانية، «الصخر والندى»، والثالثة، «الغيمة العاشقة»، والرابعة، « طوق الحمامة»، عندما نراعي ما يحيل عليه هذا العنوان بالذات من عوالم عشقية طرقها الفقيه والفيلسوف الظاهري، القرطبي، ابن حزم في مؤلفه الحامل لنفس الاسم، ومع عنوان القصيدة الخامسة، «العيش انتظارا»، والسادسة، «النهاية الثانية»، التي تعقبها قصيدة «نخلة الله» الطافحة، كما ذكرنا، بإشارية فضاء جنائني، مطلق، تعتبر إينانا معادله الأنثوي الرمزي، وأيضا مع عنوان القصيدة التاسعة، «تتيانا ألكساندرفنا»، بما أن هذا الاسم الأنثوي الروسي يظل واحدا من الأسماء المختلفة التي ستتخذها إينانا في إطار تحولاتها المتواترة، وعنوان القصيدة العاشرة، «وقت للحب ووقت للتسول»، وفي ذات الآونة مع عنوانين داخليين ضمن هذه القصيدة: الثامن، «سفيتلانا»، الذي يجري عليه ما قلناه في حق الاسم الأنثوي السابق، والتاسع، «ورقة من بيت الموتى»، ثم مع عنوان القصيدة الموالية، «الكهف القديم»، أحد تجليات العالم السفلي.

وبالعودة إلى الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، يلاحظ بأن العنوان سينخرط في جملة من التعالقات المنتجة مع أكثر من عنوان، مقويا بهذا ما يجمعه من أواصر دلالية مع عناوين الديوان الأول. وهكذا نلمسه ميالا إلى عنوان القصيدة الأولى، «الراقصة والدرويش»، وبالمناسبة إلى طائفة من العناوين الداخلية الدائرة في فلكه، كالعنوان الثالث، «الأميرة والمتسول»، والرابع، «نجمة في الظهيرة»، إشارة إلى الاستحالة، والخامس، «الحضور والغيبة»، والسادس، «باليرينا»، الذي هواللقب الروسي للمرأة الجميلة والنبيلة، والسابع، «الأمير السعيد»، والثامن، «بحيرة البجع»، ما دام يضمر اسم أوديت، مضاعفة إينانا، إذ هي بطلة الأوبرا الذائعة التي ألفها الموسيقار الروسي بيوتر تشايكوفسكي، والعاشر «أوديت»، الذي تسفر فيه الراقصة الحالمة، هذه المرة، عن اسمها، والحادي عشر، «بعد الذي كان»، والثاني عشر، «الفراشة تطير»، والثالث عشر، «الخروج من الجنة»، والرابع عشر، «الواحة الضائعة»، ثم الخامس عشر، «الجرّة الخاوية». كما أنه بوسعنا تسجيل ما يعرب عنه من ميل مواز حثيث ناحية عناوين داخلية أخرى تابعة لعنوان القصيدة الثانية، «السوناتا الرابعة عشرة»، ونعني بها العنوان الأول، «قمر الرماد»، والثالث، «وجه الموت»، والخامس، «وجه الحب»، والسادس، «النخلة المهاجرة». وكذلك جهة عنوان القصيدة الثالثة، «الكنز»، والسادسة، «الملكة والمتسول»، والعاشرة، «ليلية»، ثم الحادية عشرة، «مرثية كتبت في مقهى».

وفيما يهم الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرآة»، فلا مجال لدحض نزوعه العلائقي البيّن نحوعنوان القصيدة الرابعة، « الزرقة الهامسة»، وذلك ارتكازا على محمول الزرقة في المبنى المجازي - الرمزي للتجربة الشعرية، وأيضا صوب عنوان القصيدة الخامسة، «الرقصة المؤجلة»، والسادسة، «عبر الحائط.. في المرآة»، انطلاقا من إفادة الحائط بالتعذر والحاجزية، والمرآة بالاختراق والهشاشة كذلك، ونحوعنوان القصيدة السابعة، «حب في الممر»، والثامنة، «هبوط أبي نواس»، مضاعف الأنا الشعرية، والتاسعة، «رغبة تحت الشجر النحيل»، وأيضا في اتجاه عنوان القصيدة الأخيرة، «خيط الفجر»، بحيث نعاين تكاملا بين فعل الزيارة في العنوان الذي يحمله الديوان، «زيارة السيدة السومرية»، وبين الزمن الذي يستحضره عنوان القصيدة، لأن انسحاب إينانا المستديم غالبا ما تجعله التجربة الشعرية مقرونا بانبلاج الخيط الأول من الفجر، بمعنى الطرقة الأولى للنهار.

وتشده نفس العلائق المتينة مع العناوين التي يحفل بها الديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة». مع عنوان القصيدة الأولى، «هي الذهبية المتسولة»، والثانية، «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، لأن الشاعر الجاهلي إن هوإلا أحد مضاعفي الأنا الشعرية، والثالثة، «الليلة الرابعة عشرة»، والرابعة، «مرثية الأمير ميشكين»، باعتبار ميشكين مضاعفا، هوالآخر، للأنا الشعرية. على أن ذات العلائق تشده إلى العناوين الداخلية في هذه القصيدة: «ميشكين في مذكرات متقطعة»، عنوانا أوّل، و«شخص ما حضر الحفل متأخرا»، عنوانا ثانيا، و«من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، عنوانا ثالثا، و«آخر صفحة من مذكرات الكاهن»، عنوانا رابعا، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، عنوانا خامسا. وعلى المنوال عينه تنشأ ترابطاته مع عناوين القصائد: السابعة، والثامنة، والتاسعة، والعاشرة، والثالثة عشرة، أي مع «الخطوات»، و«سقط الجروف»، و«الذبالة»، و«عاثر الضباب»، و«تهجدات»، التي هي مرثيات في حق، بالتتابع، بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وحسين مردان، والشهيد مالك، أوبالأحرى في حق الأنا الشعرية ما دامت هذه الأسماء مجرد أقنعة تنتدبها هذه الأنا وتتخفى وراءها. أما عنوانا القصيدتين، الحادية عشرة، «حورية البحر»، والثانية عشرة، «قصيدة حب إلى سومين»، فليس هناك من داع للقول أكثر من كون الحورية وسومين مجرد اسمين من أسماء إينانا التي لا تتوقف عن تبديل أسمائها.

بخصوص الديوان الرابع، دائما، «عبر الحائط.. في المرآة»، فإن تركيبتة العنوانية، التي ترشح بمفارقية دلالية محتدة، لا تعدم، من ناحيتها، إمكانية العثور على ما يعضدها أوينابذها ضمن العناصر المؤلفة للشبكة العنوانية. إن عنوان القصيدة الأولى من الديوان، «التحول»، بقدر ما يعضد إشارية المرآة، من حيث القدرة على تحويل الكينونات الفعلية إلى كينونات مرآوية، نجده

منابذا لما يوحي به الحائط من إعاقة ومنع. وبالمثل فإن نحن تعاملنا مع عنوان القصيدة الثانية، «أوراسيا»، من زاوية إحالته على مدى قارّي متخيل، أنثوي في الجوهر، يتخلق من اندماج قارّتي أوروبا وآسيا[26]، وفقا لما يقترحه الشاعر في هامش للقصيدة، فسنكون بإزاء حالة تتنافى مع حاجزية الحائط من جهة، لكنها تتواءم، من جهة أخرى، مع قابلية الانخراق التي تتمتع بها المرآة، بينما يلتقي «التأجيل» في عنوان القصيدة الخامسة، «الرقصة المؤجلة»، مع إيحاءات التعذر، والامتناع، والحيلولة، التي يمكن استشفافها من دلالة الحائط. وفي مقابل هذا يجنح عنوان القصيدة السادسة، «حب في الممر»، إلى تفجير حاجزية الحائط، وتنشيط انخراقية المرآة، اعتمادا على دلالة كلمة «الممر». أما «هبوط أبي نواس»، عنوان القصيدة السابعة، فهوهبوط إلى جنان أوإينانا، أي إلى ما ينحجز خلف حائط الاستحالة، وإلى من هشاشته من نفس معدن هشاشة المرآة. وفي نفس الإطار تتقاطع الرغبة المكبلة في عنوان القصيدة العاشرة، «رغبة تحت الشجر النحيل»، مع كل الأشياء التي تفيد التعويق وفي مقدمتها الحيطان، كما يتجاوب زمن غياب إينانا، في عنوان القصيدة الحادية عشرة، «خيط الفجر»، مع ما يبطنه الحائط من عرقلة، ومع ما تتصف به المرآة من هشاشة، ليغدوالغياب في مقام انتصاب الحيطان وتهشّم المرايا.

اعتمادا على هذه الإشارية الثنائية إذن سيتهيأ لهذا العنوان تخطي مجال نفوذه العنواني المبدئي والعثور على موطئ قدم في الأرضية العنوانية للدواوين الأخرى. وهكذا نجده يستدرج إلى مداره الإشاري عناوين من ديوان «نخلة الله» مثل «الكوز»، و«الصخر والندى»، و«الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«العيش انتظارا»، و«النهاية الثانية»، و«نخلة الله»، و«تتيانا ألكساندرفنا»، و«القش»، و«وقت للحب ووقت للتسول»، بالإضافة إلى ثلاثة عناوين داخلية، من مجموع عناوينها التسعة الداخلية، وهي العنوان الخامس، «ليلة قرب غابة الصنوبر»، والثامن، «سفيتلانا»، والتاسع، «ورقة من بيت الموتى»، ثم «الكهف القديم»، و«غمامة من غبار». ومن ديوان «الطائر الخشبي» تنقاد إلى التداخل معه جملة العناوين الآتية: «الراقصة والدرويش»، وعدد فائق من العناوين الداخلية التي يؤطرها مثل العنوان الثاني، «الشك واليقين»، والثالث، «الأميرة والمتسول»، والرابع، «نجمة في الظهيرة»، والخامس، «الحضور والغيبة»، والسادس، «باليرينا»، والثامن، «بحيرة البجع»، والتاسع، «وردة الشتاء»، والعاشر، «أوديت»، والحادي عشر، «بعد الذي كان»، والثاني عشر، «الفراشة تطير»، والثالث عشر، «الخروج من الجنة»، والرابع عشر، «الواحة الضائعة»، والخامس عشر، «الجرّة

الخاوية». وبنفس الكيفية يتم نزوعه نحوعناوين داخلية محسوبة على عنوان القصيدة الثانية، «السوناتا الرابعة عشرة»، ونقصد بها العنوان الأول، «قمر الرماد»، والثالث، «وجه الموت»، والرابع، «الخطوات الأولى»، والخامس، «وجه الحب»، والسادس، «النخلة المهاجرة». وكذلك مع عنوان القصيدة الثالثة، «الكنز»، والرابعة، «قارة سابعة»، والسادسة، «الملكة والمتسول»، والتاسعة، «الطائر المرمري»، والعاشرة، «ليلية»، والثانية عشرة، «الطائر الخشبي»، والثالثة عشرة، «مرثية كتبت في مقهى».

وبصدد الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، نستطيع الجزم بكون غالبية عناوين قصائده تعروها آثار من طاقته الإشارية، ومنها عنوان القصيدة الأولى، «الإقامة على الأرض»، والثانية، «في أدغال المدن»، والرابعة، «هبوط أورفي»، والخامسة، «الدورة»، والسادسة، «زيارة السيدة السومرية»، والسابعة، «آخر مجانين ليلى»، والثامنة، «إطار الصورة المتناثرة»، والتاسعة، «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، ثم العاشرة، «في الحانة الدائرية». أما من الديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة»، فيتوجب التنويه، في هذا الباب، إلى عنوان القصيدة الأولى، «هي الذهبية المتسولة»، والثانية، «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، والثالثة، «الليلة الرابعة عشرة»، والخامسة، «مرثية الأمير ميشكين»، وضمنيا عنوانها الداخلي الأول، «ميشكين في مذكرات متقطعة»، والثاني، «شخص ما حضر الحفل متأخرا»، والثالث، «من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، والخامس، «آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، هذا من غير أن نغفل عنوان القصيدة السابعة، «الخطوات»، والثامنة، «سقط الجروف»، والتاسعة، «الذبالة»، والعاشرة، «عاثر الضباب»، والحادية عشرة، «حورية البحر»، والثانية عشرة، «قصيدة حب إلى سومين»، ثم الثالثة عشرة، «تهجدات».

وبمقدار إبانة عناوين الدواوين الأربعة الأولى عن إمكانيات تفاعلية واسعة مع جل العناوين التي بلورها المتن سيعبر عنوان الديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة»، بدوره، عن إمكانية تفاعلية ملموسة، سواء مع عناوين القصائد الواقعة تحت سلطته العنوانية المباشرة أومع عناوين قصائد الدواوين السابقة عليه. إن «الزوبعة» تعني الريح في أقصى درجات احتدامها وشططها، حينما تهب مكتسحة ما تلقاه في طريقها، عاصفة بالذوات والأشياء والعناصر، وخالقة وضعية خراب ودمار وامحاق. إنها بهذا تضمر معنى الموت، وتمد الريح، إحدى القوى الأربع الكونية، بجوهرها المعتنف، المكابر، الذي لا يعرف إلى «الحنوّ» طريقا، وذلك ضدا على ما يومئ إليه لاوعي عنواني تسفر عنه صيغة العنوان، منشد إلى اللاوعي النصي والرؤياوي، في المتن، إذ يلجأ إلى استيهام الزوبعة كينونة عطوفة، وديعة، في مثل أمومة إينانا / «إيدن» السومرية.

فبدءا من العناوين المدرجة في نطاقه المخصوص تتأتى لنا معاينة طرز التعالق التي يقوم باجتراحها تبعا لما بحوزته من تضمنات تنتهي، في المحصلة، إلى إحدى الدلالات البؤرية في التجربة الشعرية، ألا وهي دلالة الموت. كذا لا يملك عنوان القصيدة الأولى، «هي الذهبية المتسولة»، المكنّى به عن إينانا، سوى أن يخنع لإشارية الموت التي تطفح بها «الزوبعة»، ولأن امرأ القيس، في عنوان القصيدة الثانية، «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، هوأحد التي تتقلب بينها الأنا الشعرية، وذلك في سياق تحولاتها على الغرار من تحولات إينانا، فإن الزوبعة تعني للشاعر الجاهلي، المستعار لغاية ترميزية، موت عنيزة / إينانا، وموت الذوات، بما فيها ذاته، واضمحلال العالم وانهياره. وباعتبار الليل هوالوصف الشعري - الأسطوري لزمن فوق الوصف اقتدرت خلاله الأنا الشعرية على إبصار إينانا وهي تنتزع منها غصبا لكي تقيم، أبديا، في ضيافة الموت، فما من شك في أن مجاز التزوبع يمثل أحد الأركان الأساسية لمقام رهيب كهذا يعصف فيه الموت بإينانا، بالذوات، وبالعالم أيضا، ويزج بها في أتون المجهول، وهوما يفعّله عنوان القصيدة الثالثة، «الليلة الرابعة عشرة».

ولعل مجاز التزوبع هذا هوما سيصنع مأساة الأمير ميشكين الذي لا تتورع صيغة عنوان القصيدة الخامسة، «مرثية الأمير ميشكين»، عن إلحاقه بحبيبته ناستاسيا فيليبّوفنا / إينانا في أرض اللاعودة، أرض الزوابع الليلية المتردد صخبها، قويا، في أرجاء التجربة الشعرية وجنباتها، ليكون رثاء الأمير رثاء من الأنا الشعرية لنفسها. وسوف لن تتأخر العناوين الداخلية في القصيدة، من جهتها، عن استمالة عنوان الديوان إلى تأجيج جذوتها الإشارية، كالعنوان الأول، «ميشكين في مذكرات متقطعة»، والثاني، «شخص ما حضر الحفل متأخرا»، والثالث، «من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، بحيث يكثف نعت «المخرب» أشد التكثيف ما تعنيه «الزوبعة» من خراب، إضافة إلى العنوان الرابع، «آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه». هذا وإذا كانت عناوين القصائد: السابعة، «الخطوات»، والثامنة، «سقط الحروف»، والتاسعة، «الذبالة»، والعاشرة، «عاثر الضباب»، والثالثة عشرة، «تهجدات»، تستنهض إشاريات: موت بدر شاكر السياب والخطوات المعيقة.. موت صلاح عبد الصبور وانجراف العالم.. موت أمل دنقل واحتراق الفتيلة.. موت حسين مردان وسديمية الضباب.. موت الشهيد مالك وقيام الليل، فإن هذه الإشاريات تتعالق، بقوة التلاحم الرؤياوي في المتن، مع إشارية الموت التي تصدر عنها «الزوبعة»، تماما كما تفيد هذه الأخيرة، فيما يتصل بعنوان القصيدة الحادية عشرة، مناداة مطلق الريح لمطلق «البحر»، لأن الريح تدمر و«البحر» يغيّب، وتكفّل الماء بتغييب إينانا، المتخذة هذه المرة هيئة أنثى خرافية «حورية» لا وجود لها إلا في خيال البحارة والصيادين، وكذلك مطلق الاستحالة، بالنسبة لعنوان القصيدة الثانية عشرة، «قصيدة

حب إلى سومين»، لأن إينانا وهي تستلف تسمية جديدة فما ذلك إلا إصرار منها على الضلوع في تفلتها، في ازورارها، وبالتالي في موتها المحتم حتمية التلازم بين حلول الزوابع وحلول الدمار.

اهتداء بهذه الطرز من التعالقات ممكن إذن إقامة علائق توافقية أوتفارقية لعنوان الديوان مع عناوين قصائد ديوان «نخلة الله» ك «الكوز»، و«الصخر والندى»، محتسبين ورود ارتباطه، التكاملي، مع عنوانين داخليين يعودان إليها وهما العنوان الثاني، «صوت في الريح»، والثاني عشر، «صوت في الريح»، ثانية، و«الغيمة العاشقة»، مضافا إليها عنوانها الداخلي الأول، «صوت في الريح»، ثم «جذور الريح»، و«طوق الحمامة»، و«العيش انتظارا»، و«النهاية الثانية»، و«نخلة الله»، و«تتيانا ألكساندرفنا»، و«القش»، و«وقت للحب ووقت للتسول»، دونما إسقاط لتصاديه الثابت مع عنوانها الداخلي الرابع، «الشتاء»، والخامس، «ليلة قرب غابة الصنوبر»، والسادس، «يوم غائم»، والسابع، «الثلج الأول»، والثامن، «سفيتلانا»، والتاسع، «ورقة من بيت الموتى»، وكذلك «الكهف القديم»، و«الجذوع»، و«غمامة من غبار». وفي الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، هناك عنوان القصيدة الأولى، «الراقصة والدرويش»، مرفقا بعناوينها الداخلية مثل العنوان الثاني، «الشك واليقين»، والثالث، «الأميرة والمتسول»، والرابع، «نجمة في الظهيرة»، والخامس، «الحضور والغيبة»، والسادس، «باليرينا»، والسابع، «الأمير السعيد»، والثامن، «بحيرة البجع»، والتاسع، «وردة الشتاء»، والعاشر، «أوديت»، والحادي عشر، «بعد الذي كان»، والثاني عشر، «الفراشة تطير»، والثالث عشر، «الخروج من الجنة»، ثم الخامس عشر، «الجرّة الخاوية». ولنفس الاعتبار يمكننا إرداف عنوان القصيدة الثانية، «السوناتا الرابعة عشرة»، مصحوبا بعناوينها الداخلية وهي: «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«وجه الموت»، و«الخطوات الأولى»، و«وجه الحب»، و«النخلة المهاجرة»، أي الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس، تباعا. وأيضا عنوان القصيدة الثالثة، «الكنز»، والسادسة، «الملكة والمتسول»، والثامنة، «الدخان»، والتاسعة، «الطائر المرمري»، والعاشرة، «ليلية»، والثانية عشرة، «الطائر الخشبي»، ثم الثالثة عشرة، «مرثية كتبت في مقهى».

أما ضمن الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، فتستقيم له علائق، لا سبيل إلى دحض قيمتها الإشارية، مع عنوان القصيدة الأولى، «الإقامة على الأرض»، والثانية، «في أدغال المدن»، والثالثة، «توقيع»، والرابعة، «هبوط أورفي»، والخامسة، «الدورة»، والسادسة، «زيارة السيدة السومرية»، والسابعة، «آخر مجانين ليلى»، والثامنة، «إطار الصورة المتناثرة»، والتاسعة، «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، ثم العاشرة، «في الحانة الدائرية». وتوازيا مع هذا نلفيه ينسج علائق مماثلة مع عناوين قصائد الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرآة»،

من بينها عنوان القصيدة الأولى، «التحول»، والثانية، «أوراسيا»، في حالة ما إذا تعاملنا مع هذا العنوان كاسم لامرأة، توسطا بصيغة مزجية تجمع بين اسم أوربا واسم آسيا، مثلما أوضحنا سابقا، ما دام الشاعر يبقي للقارئ حرية الاختيار والتأويل، والثالثة، «عين البوم»، والرابعة، «الزرقة الهامسة»، والخامسة، «الرقصة المؤجلة»، والسادسة، «عبر الحائط.. في المرآة»، والسابعة، «حب في الممر»، والثامنة، «هبوط أبي نواس»، والعاشرة، «رغبة تحت الشجر النحيل»، ثم الحادية عشرة، «خيط الفجر».

وحتى عند الاكتفاء ما عدا بمؤشر التعيّن التام أوالمواظفة غير المباشرة من خلال إبدالات أوقرائن أوتداعيات مجازية ورمزية، فسنحصل على نسبة وافرة من عناوين القصائد التي تشكّل، بطريقة أوبأخرى، امتدادات عنوانية لعناوين الدواوين الخمسة. ف «نخلة الله»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، العنوان الداخلي الخامس في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، كعنوانين داخليين في قصيدة «الراقصة والدرويش»، و«النخلة المهاجرة»، العنوان الداخلي السادس في قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«أدغال المدن»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، عبارة عن تمظهرات عنوانية متفاوتة، من حيث نجاعتها الأيقونية، لعنوان الديوان الأول، «نخلة الله». وفي نفس المضمار فإن «طوق الحمامة»، من ديوان «نخلة الله»، و«بحيرة البجع»، و«الفراشة تطير»، المحتلين للمرتبة الثامنة والثانية عشرة في التواتر العنواني الداخلي لقصيدة «الراقصة والدرويش»، و«الطائر المرمري»، و«الطائر الخشبي»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، تمثل، بلا جدال، الترديدات الأكثر قوة لعنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي». ومن جهة أخرى فإن كلاّ من «تتيانا ألكساندرفنا»، و«سفيتلانا»، العنوان الداخلي الثامن في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، و«الراقصة والدرويش»، و«الأميرة والمتسول»، و«باليرينا»، و«بحيرة البجع»، و«أوديت»، بما هي عناوين داخلية لهذه القصيدة تصطف ثالثة، وسادسة، وثامنة، وعاشرة، بالتتابع، و«الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«آخر مجانين ليلى»، و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«أوراسيا»، مأخوذة مأخذ تسمية أنثوية متخيلة، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، و«هي الذهبية المتسولة»، و«حورية البحر»، و«قصيدة حب إلى سومين»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، ليست أكثر من أوجه عنوانية متكاملة لعنوان الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية». بينما تعد عناوين: «صوت في الريح»، الوارد مرات ثلاث: في الأولى كعنوان داخلي ثان وفي الموالية باعتباره

العنوان الداخلي ما قبل الأخير وذلك ضمن قصيدة واحدة هي «الصخر والندى»، أما في الثالثة فبصفته العنوان الداخلي الأول في قصيدة «الغيمة العاشقة»، و«جذور الريح»، و«غمامة من غبار»، من ديوان «نخلة الله»، عند ضمها إلى «في مثل حنوالزوبعة»، من حيث كونه عنوانا لقصيدة، انغراسات فعلية لعنوان الديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة»، في النسيج العنواني الشمولي للمتن.

وممّا يتبين من هذا الجرد فإن عنوان الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرآة»، يبدومحروما من إمكانية محسوسة للتصدية العنوانية بالمقارنة لما توافر لعناوين الدواوين الأربعة الأخرى في هذا الجانب الدال. لكن إن جاز رد هذا المعطى إلى الخلفية اللاواعية المستحكمة في شطر كبير من أي بناء عنواني، إذ هي التي أمدت، وفقا لهذا التسويغ، العناوين المركزية الأخرى، في المقابل، بطاقة تصدية عالية، فلعل ما هومؤكد هوثبوت حضوره في صلب القصائد التي يضمها المتن، بدلا من مكوناتها العنوانية، بنفس جدارة الحضور التي عبرت عنها كل العناوين المركزية، وإرخاؤه لظلال دلالية ومجازية - رمزية، مردها عمقيا إلى كفاءته التوليدية، في عدد لا يحصى من المواقع والزوايا في مساحة المتن الكلية، وحتى نلمس مدى اختراق العناوين الخمسة لنصية التجربة الشعرية نرى مناسبا أن نقف، على سبيل التمثيل، عند بعض النماذج الشعرية:

- فاركب الجذع المقيم
أيها النورس في مقهى المدينة
أيها النخل الذي يحمل في الجذر حنينه..
وانثر الملح على الجرح القديم[27].

- وحدي مثل النخلة الوحيده
عبر ثلوج الوحشة المديده[28].

- .... في آخر الليل
أبصرتها في مرايا المغاسل تنزع أسنانها
الاصطناعية، النخل يهجر غرفتي الآن
يترك أكفانه القمرية قمصان نوم على

---

27 – النهاية الثانية، «نخلة الله»، أ. ش، ص55.

28 – السوناتا الرابعة عشرة، «الطائر الخشبي»، أ. ش. ص156.

مومياء[29].

- بيننا أكثر ممّا بين جرف
أخضر ونخلة، أكثر ممّا بين
سكين وجرح غائر[30].

- مهجور وهواي البرق
تفتّح عن وجه امرأة
في نخل صباي،
هواي اللمعة في عين
الوحش الغابيّ الأرقط[31].

فالنخلة تعتبر إحدى العلامات الأساسية للاوعي الرؤياوي في التجربة الشعرية، ولذلك فهي لا تكف عن التمظهر في جل التوضّعات الدلالية التي تكتنف الأنا الشعرية. وسيان اتصل الموقف الشعري المستنهض بالاغتراب، بالحب، أوبالموت، فإن مثولها يأخذ، دوما، شكل قرينة ملازمة لعالم رعوي، أسطوري، وقدسي افتقدته الأنا الشعرية. إن سموقها لهومن سموق العالم الرمزي الذي تومئ إليه، ومن ثم فإن اللوذ بها من طرف أنا شعرية تحيا اغترابها القاسي في دوامة وجودها الأرضي المنحط هو، في الجوهر، امتصاص لحدة هذا الاغتراب وسعي إلى الإفلات من ورطته، هذا من جانب، أما من جانب آخر فإن تمرية اغتراب الأنا الشعرية من خلال النخلة، أي تصييرها محط إسقاط لانفعالها، إنما مصبها في غاية تبثيرية جلية يراد منها التوكيد على اغتراب الطرفين كليهما، الأنا والنخلة، عن الحضيض الأرضي، أي عن الحد المضاد لتعالي الكينونة وسموها، ذلك أنها تعد بمثابة «رمز بكر للغربة والوحدة في شعر حسب»[32]. إن النخلة ترتفع، في هذا السياق، إلى مرتبة الرمز الكوني، بمعنى إلى «صعيد الشجرة الكونية التي تحتل واسطة الكون لتتموقع كمحور للعوالم الثلاثة»[33]، السماء والأرض

29 – الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، 344.

30 – الرقصة المؤجلة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص389.

31 – قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص111-110.

32 – يوسف نمر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الآداب»، س20، ع8، غشت1972، ص72.

33- Mircea Eliade: Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 55

والجحيم، لذا فإن «أغلبية الأشجار المقدسة والشعائرية التي نلقاها في تاريخ الديانات ليست سوى استعادات لذلك النموذج الأصلي أومجرد نسخ ناقصة منه: شجرة الكون، لأن كل الأشجار المقدسة مفروض فيها أن توجد في مركز الكون»[34].

وبما أن مركز الكون، المتوى من قبل التجربة الشعرية والمعبّر عنه نصيا في آن، هوسومر فإن هذا الأمر سيضفي على النخلة حلة أسطورية مكثفة، ويجعل منها محور إحساس غامر بالكونية، والفرادة، كما أنه سينمّي لدى الأنا الشعرية استيهاما دالا في تخيلات النضارة، والرفعة، والتواصل مع المطلق[35]. لقد «كانت «نخلة الله» عمودا أخضر مثمرا، هي برج بابل الذي بناه البابليون للعبادة، وجعلوا من قمته غرفة لنزول الإله»[36]. ولأن الزمن الإلهي / الأسطوري قد انحسر وتوارى فسيكون هذا مبررا للتركيز على رمزيتها في نطاق شعرنة المآل الاغترابي للأنا الشعرية إثر سقطتها المتخيلة إلى درك عالم مجرد من القداسة، وبالتالي من غير معنى، ومن هنا يأتي «ربط الشاعر النخلة بالله تعميقا لحبه وتقديسه لها، وهذا الربط يحتوي خوفا أيضا من العالم الذي لا يمتلكه»[37].

- آه خلّ الريح تستفّ الجبينا
فرّ ذاك الطائر الأخضر، في البرديّ غاب
عبثا تبحث في القش المغطى بالضباب
لا تقلب طرفك الحائر، لا تسفح دموعك[38].
- .... في طريقها الآن إلى حديقة
الأطفال في معطفها المنفتح الخفيف، فوق

---

34 - Ibd., p. 56

35 - لهذا السبب «لم يكن من المدهش أن نجد آداب العالم القديم ملأى بالإشارات والتعليقات على أشجار النخيل».
- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص138.
كما لا ننسى المكانة التي حظيت بها في الكتب السماوية، ومنها القرآن الكريم، إذ أسفل النخلة كانت ولادة مريم بنت عمران ليسوع - سورة مريم، الأيات: 25-24-23-22 -، بل وتذهب الأدبيات الإسلامية إلى كون النخلة سوف تنبثق، أول عهدها بالوجود، من فضلة التراب الذي خلق منه آدم.

36 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص323.

37 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص444.

38 - القش، «نخلة الله»، أ. ش، ص67.

الركبتين الثوب والصدر كما تنفتح في طيارة
الطفولة الريح، وفوق الكتف يلهوالشعر
الطائر، في المقهى الدخان موجة تحمل لي النوارس
الغريقة.. الطريق يمتد إلى زينا صغيرا ناعما
يمتد، تلتف البتولا آلهة بيضاء تلتف، وفي
المقهى الدخان امرأة تؤنسني.................[39]

- سيدتي عندي في كل مساء يحتفل الموتى
وطيور البحر الميتة البيضاء، ويهجرني بدني
يتسكع في الطرق المبتلة مرتعشا كالمحكومين
المنهزمين، وتفسح لي العلب المشبوهة ركنا
منعزلا[40].

- وأحفر تحت
الحائط، أحفر أنفاقا، وأمد قناطر عالية
أجتاز إليك براري الرمل وأصقاع الثلج
العاري، أوأرقب أن ينموفي أكتافي ريش
فأطير

وبين يدي وعريك طرقة
باب خافتة أوضغطة كف فوق دثار
القش.................................[41]

- أساي رنين القفل على المتوحد في قبولن
يفتح،
مهجور في الصيحة تطلقها أطيار عالية
تنأى، أشجارا أزرع أعواد الثقاب وأبدأ
نزهة أمسيتي[42].

39 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص177.

40 - زيارة السيدة السومرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص298-297.

41 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص465.

42 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص119-118.

من خلال هذه النماذج يتضح مقدار ما عبر عنه عنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، من مطاولة، وجنوح، وتمدد نحو الصميم من الاعتمال المجازي والرمزي الذي تشكل القصائد المقتطع منها رحابه، والمتن بأسره في نطاق واسع. فمن صورة «الطائر الأخضر»، ولنلاحظ طبيعة اللون، المنفلت، إلى «طيارة الطفولة»، حيث اقتران نشوة التحليق ببذخ طفولة رمزية في هذا السياق: طفولة الأنا الشعرية، وطفولة عالم تختزله «إيدن» السومرية، و«الشعر الطائر» طيران صاحبته، إينانا، المدمنة ارتحالا وغيابا، وصولا إلى صورة «النوارس الغريقة»، ثم صورة «طيور البحر الميتة البيضاء»، المكثفتين لحالة عجز قصوى. ومن صورة «قناطر عالية»، ككناية عن التحليق، إلى الصورة المتبلورة في تضاعيف «أرقب أن ينموفي أكتافي ريش فأطير»، تعبيرا عن الرغبة في اللحاق بإينانا، انتهاء بما تشف عنه صورة «مهجور في الصيحة تطلقها أطيار عالية تنأى» من خيبة ومن إحساس بالإعاقة، تلتئم جزئيات الصورة المجازية والمجازية المكبرة التي عهد إلى العنوان المرجعي للديوان بترتيبها ثم تمريرها. وبالفعل فإن «طيور «حسب الشيخ جعفر» ليست طيورا جارحة، إنها مستأنسة، وأليفة، ومستكينة»[43]، غير أن هذا لا يعفيها من الاشتغال، في المتن، كعنصر ترميز إلى الإعاقة، وذلك بدءا من عنوان الديوان ذاته، «الطائر الخشبي»، التي تمسك بكيان الأنا الشعرية حيال امرأة - عالم فردوسي متماديين في تمنعهما. فهي طيور منذورة للموت، بل لعلها من صلب مشهديته الرهيبة في العالم السفلي[44]، وهذا

---

43 - أحمد عز الدين: حسب الشيخ جعفر، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية، مجلة «الأقلام»، س13، ع2، نونبر1977، ص44.

44 -1 ذلك أن إنكيدو، وهو يصف لصديقه غلجامش مشاهداته في العالم السفلي التي رآها في الحلم، سيقص عليه أمورا لها صلة بالطيور، إذ يقول ضمن هذا المقتطف الذي سلف وأن مثلنا به لكن في سياق مخالف:

«رأيت في الليل وأنا نائم
شبحا كطير الصاعقة
براثنه كبراثن النسر. غلبني...
كسا جسدي بالريش، أغرقني
وإذ أنا في حضرة «ايركلا»، إلاهة مملكة الموتى
أنزلوني الدار التي لا رجعة منها
سلكت الطريق التي لا رجعة منها
إلى دار الظلمة الأبدية
إلى حيث الطعام طين، القوت تراب
حيث يلبسون الريش كأجنحة طيور الليل
هناك لا يرون النور، يعيشون في الظلمة».

- ملحمة جلجميش، ضمن كتاب: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، تقديم وترجمة: أنيس فريحة، دار النهار للنشر، بيروت1967، ص47- 46.

44 -2 أما تفسير هذه المسألة فمرده إلى كون «العراقيين القدماء كانوا يتصورون روح الميت بهيئة مخلوق له

يعني أن القصور عن التحليق هو، في واقع الأمر، قصور عن تملك امرأة - عالم مستحيلين:

- حين يدور الثلج في الضوء، ويصحوالشجر النائم
تنفتل الريح على السطوح مثل النغم الناعم
وتعبق الغرفة بالتبغ وبالكتب،
أسمع من ينقر فوق الباب، يأتي مسبل الهدب[45].
- عدت من نزهتك القصيرة.
آه انظري إليّ تكفي نظرة طويلة، كسيره
أعرف فيها كم تحنين إلى لقائي
كزهرة تذبل في إناء[46].
- مرات في الممشى أتبين خفق حذائك سيدتي
أتبين صوتك، مرات، في ثرثرة الغرف الأخرى
أتبين من لمحاتك شيئا منفلتا في وجه ممثلة
أوعابرة عجلى، لا أعرف شيئا عن آخر دور
تمثيلي كلفت به، لا أعرف شيئا عن أثوابك
في حفلات السهرة، لكني في وجهك أقرأ
أنك راغبة أن يجمعنا، في المقهى، ركن منعزل[47].
- «لا أعرف شيئا، لكني
أتصور أن البنت تواصل نزهتها،
من أجلك»
من أجلي ؟

جناحان من الريش، وهوتصور قريب من فكرة الإغريق عن خروج روح الميت من الجرّة التي يدفن فيها الجسد بهيئة إنسان مجنّح يقوده الإله «هرمز» إلى مملكة الأموات. كما أن المصريين اعتقدوا أيضا بأن أرواح الموتى تكون مكسوة بالريش ولها وجه بشري، ولعل مبعث هذا الاعتقاد عند تلك الشعوب هوتفسير مقدرة الأرواح على التنقل السريع والتطواف سواء في هذا العالم أوفي عالم الأموات».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص112-111.

45 – تتيانا ألكساندرفنا، «نخلة الله»، أ. ش، ص63.

46 – قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص164–163.

47 – زيارة السيدة السومرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص294-293.

«فأنا أحيانا ألمحها تتأمل
وجهك في وله، أوترقب
باب المشرب، حين تغيب
وتنهض ضاحكة
«أأجئ بكأس ثالثة ؟»
وأحدق في العينين الغائمتين[48].

- من ترى جاء ؟

والطرق يشتد، ينفتح
الباب عن هيئة امرأة ترتدي الخزّ،
تجتذب الريح في وله شالها،
والمدينة تغرق في النوم[49].

إن القاسم المشترك بين هذه النماذج الشعرية هوانكبابها على شعرنة فعل الزيارة وترميزه، والإيهام بملموسية قدوم إينانا، وتكاد تتفق جميعها على الخطوط العامة المائزة، تصويريا، لهذا القدوم. فهي إما «تواصل نزهتها»، مثلما يظهر في النموذج الشعري الثالث، باحثة عن الأنا الشعرية، وإما أنها عادت من نزهتها تلك، على نحوما يتراءى في النموذج الثاني. ثم إن مجازية الباب تبدو، اتفاقا مع الوازع الإيهامي، متخففة من تضمنات السماكة، والانقفال، والصدّ، إذ يبدوالباب هنا، بخلاف الدور المسند إليه في التجربة الشعرية، معبرا أوعتبة أكثر منه مانعا أوحاجزا. إن الأنا الشعرية تسمع «من ينقر فوق الباب»، ولمّا أخذ «الطرق يشتد» بدأ «ينفتح الباب عن هيئة امرأة ترتدي الخزّ»، مع استحضار ما يصدر عن دلالة الخزّ من رنين رعوي، باعتبارها مجبولة على الاخضرار، والمائية، واللزوجة، والطزاجة، وبالتالي على كل ما يمكن أن يضفي على المرأة، المتخيلة زائرة، حلة بدائية فيها قبس من نكهة «إيدن» السومرية البدئية. لكن إن كانت الزيارة المستهامة تتبعها صحوة «الشجر النائم»، على ما يشخص في النموذج الأول، فإن حدوثها يرتسم، وفقا لما يصوره النموذج الخامس، مندرجا، عن قصد، في استعارية «والمدينة تغرق في النوم». وفي الحالتين كلتيهما هناك إفادة بذلك الليل الأسطوري الذي ليس بمستطاعه إسعاف الأنا الشعرية، من داخل مجازية الجسد الأنثوي «مسبل الهدب» المقبوض عليه، ضمن النموذج الأول دائما، في لحظة الحب المستهامة هي الأخرى، سوى

48 – الزرقة الهامسة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص384-383.

49 – في مثل حنوالزوبعة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص57.

بتوضّع اغترابي دال «لكني في وجهك أقرأ أنك راغبة أن يجمعنا، في المقهى، ركن منعزل»، على غرار ما يرد في النموذج الثاني، وبفداحة الغياب والفقد «أتبين من لمحاتك شيئا منفلتا في وجه ممثلة أوعابرة عجلى» / «حين تغيب وتنهض ضاحكة»، وهوما يعبر عنه النموذجان، الثاني والثالث، وذلك لكون انفتال «الريح على السطوح مثل النغم الناعم»، أوعندما «تجتذب الريح في وله شالها»، طبقا لما ينزع إليه الفعل التخييلي في النموذجين، الأول والخامس، إن هي إلا إيماءة، ولوأنها ناعمة ووالهة رفقا بلحظة حبورية هشة كلحظة الحب، يستبق بها الموت خبطته التي لا فكاك لإينانا منها.

إن إصرار الأنا الشعرية على ملاقاة المرأة المستحيلة، من خلال رمزية الزيارة، بقدر ما يدل على الاستمساك بشيء هارب أبدا يشير أيضا إلى مأساوية الانشطار بين الحضور والغياب.. بين الالتماع والانطماس.. بين المثول المؤقت، العرضي، والزائف، وبين التخفي المستديم، الثابت، والمؤكد. فكلمة «الزيارة»، في حد ذاتها، لتغني عن الاطمئنان إلى وهم الإبقاء على الشيء الزائر لأنها تدل على مجيء يعقبه إياب. ولأن منطلق هذا المجيء هوالموت أوالاستحالة فإلى هذا المنطلق الأصيل بالذات تظل إينانا مشدودة، وفية، وذلك طوال التجربة الشعرية. على أن «الزيارة» التي لا تنقطع المخيلة عن استثارتها، مجازيا، والإلحاح عليها، رمزيا، تبقى، على الرغم من كونها مجرد ومضة في عماء الليل الأورفي وانطباقه، وسيلة الأنا الشعرية لاصطناع برهة عشقية ترتفع بها عن ضجرها الوجودي المزمن، كما تقتات منها زادها الروحي في رحيلها الرمزي، الميؤوس منه، جوهريا، إلى اللب من الموت أوالاستحالة، أوبالأصح إلى حيث تقيم، فعلا، المرأة الزائرة:

- أترى رائحة العشب تفوح
في رخام الروح
أوفي خيزران المقعد الناعم في مقهى الهرر
خلف هذا الحائط البلور ؟ كان الهدب مبتلا، طويل
أم ندى الصبح، ترى، بلل وجها وشعر ؟[50]
- فما لك في أيّ أرض مطار، وكوكبنا
حفنة من غبار، ألمّ الصدى عن حوائط
بابل، في أيّ آجرة وجهها ؟[51]

---

50 – النهاية الثانية، «نخلة الله»، أ. ش، ص54.

51 – الرباعية الثانية، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص240-239.

- أضفر من حثالة القش أكاليل، والصدى
الراكد في الحوائط الرطبة من أقلقه ؟ الدفّ
الجنوبي وراء النخل أونواح رأس السنة
الجنائزي في كهوف الرقص[52].
-سومي اتركيني، التسكع
في الطرقات، المصاطب في موهن الليل
طين وخفق صدى في الحوائط[53].
- في وجرها ذئبة الريح لاهثة
أيّ أغنية في انكشاف
الحوائط عن وجهها المتصدع في لهب الفجر، في
الوردة الحجرية تخبو:
«انتظرني تجد في طريقك، في
الظلمة الذهبية آثار أقدامي»[54].

فمن غير ما تزيد أواعتساف نخفّ إلى القول بأن الحائط يأتي في صدارة المرتكزات الرمزية للمتن، بحيث يواظب على الحضور، مغيرا المواقع النصية أومتراوحا بين صيغة المفرد وصيغة الجمع، ولكنه، ضمن سائر تلابساته، يعلن عن نفسه، وبإلحاح، مؤشرا للتعذر، والحاجزية، وينتصب، بكامل صفاقة هيئته، فاصلا رمزيا بين الأنا الشعرية وإينانا. إنه بهذا بمثابة الوجه الإبدالي لرمزية الباب حين انصبابها، انسجاما مع داعي الاستحالة في الرؤيا الأورفية، في ماهية التعذر، والحاجزية، هي الأخرى.

كذا نجده، في النموذج الشعري الأول، يحجب إينانا «البلور» ولا يترك للأنا الشعرية سوى إمكانية استجماع صداها الذي تتشربه «حوائط بابل» في عالم يخيم عليه غبار الموت، كما في النموذج الثاني. أما في النموذج الثالث فإن التجنيح بحيلولة «الحوائط الرطبة» بينهما، ولنلاحظ التركيز على صيغة الجمع إمعانا في رمزية المسافة، لن يجلوه إلا اصطخاب شعائري يجمع بين موسيقى قادمة من أعماق سومر وبين اعتناف جذبة تأخذ، برغم حداثتها، لون مناحة

52 – الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص337.

53 – النيزك، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص433.

54 – هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص17.

جنائزية في «كهوف» - عوالم سفلى. فالصمت - الموت الذي تضمره «الحوائط» لن يطاوله أويبزّه سوى اصطخاب - موت يقرّب الأزمنة والأمكنة بعضها من بعض، بل ويصهرها في بوتقة واحدة. في حين لا يكتفي، في النموذج الرابع، باستنهاض رمزية «الحوائط»، مقرونة هذه المرة بال «طين»، من حيث كونه مؤشرا على الموت كما ال «غبار» في النموذج الثاني، وإنما يجري أيضا تبئير رمزيتها عبر تغذيتها بأحد الأسماء البديلة لإينانا، وهوهنا «سومين»، وتغليفها، مجازيا، بردائها الليلي المستوجب. أما في النموذج الأخير فإن الذي تخبئه «الحوائط» يتخذ شكل «أغنية»، لكنها «أغنية»- امرأة مسطر لها أن تموت، توعز إلى عشيقها باقتفاء «آثار»ها في «الظلمة»، أي في ظلمة القصيدة / في نهار العالم، هنالك حيث يتبدد جسدها في النيران المتكالبة للاستحالة. «فالحائط هوالحاجز الاجتماعي - النفسي بين عالمين: الداخل والخارج، وفي التجربة نجد حسبا يكثر من الحواجز حتى تراكمت أمام الذات مئات الحواجز الاجتماعية والنفسية «...» وجراء ذلك تطلب الأمر منه الاستعانة بالمرآة لهتك أستار الأماكن المغلقة»[55]، وإدناء الأزمنة من بعضها، والاستعاضة بالإمكان المرآوي عن الإحباط الواقعي، لكن أيضا من أجل تكثيف الجوهر الهش للكينونة، للجمال، ولكل ما له أهلية التسامي وجدارة المطلقية:

- أسمع كل آهة.. وكيف تستريح راحتاه
فوق شحوب كتفها، وكيف تستدير
إليه إذ تراه
يرنوإلى رباطه الفاقع في مرآتها..[56]

- أتعرفين ؟ كنت أشتهيك كالخبز، كمرآتك
كنت كلما ابتعدت عنها لم تعد غير زجاج
ضائع، في سماء خاويه[57]

- أهتف: سيدتي لمّي أعضاءك من مرآة
البار، ولمّي ضحكتك المنثورة في الطرقات
وكوني الليلة لي امرأة، ومع الخيط الضوئي
الأول عودي أعضاء متناثرة في خفق المرمر

---

55 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص370.

56 - قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص111.

57 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص165.

أوفي مرآة البار العكرة[58].

- ...... اندحارنا أمام باب صامت

تخشب الأرجل في هبوطها السلّم

والغبار في الأسرّة، الفراغ في المرآة،

كل امرأة غادرة جنان، كل قدح محطم

جنان، والغزالة الطريدة، الزلزلة الزرقاء

في النبض، قطار مارق جنان[59].

- في براميل القمامه

في عيون القطط العجفاء تسعى في الأزقه

تحت أمطار الليالي النابحه

في الشظايا، في الزوايا

في المرايا الشائهه[60].

وإذ نقتصر على هذه النماذج الشعرية، من بين أخرى عديدة، فلأنها تشخص، على نحوموفق، الكيفية التي تشتغل بها رمزية المرآة في قصائد المتن، بحيث تتبدى عنصرا ترميزيا ملازما، في معظم الحالات، لإينانا أولإحدى مضاعفاتها، يتداخل مع دلالات الاغتراب، والحب، والموت، ويبلور تخيلات واستيهامات تجد سندها في البعد الرؤياوي للتجربة الشعرية. فالمرآة تشكّل، من هذا الضوء، طرفا في المشهد العشقي الذي يؤسسه النموذج الشعري الأول، كما أنها تضحي مقاما رمزيا مستهاما لإينانا، مثلما هوالأمر في النموذج الثاني، ذلك أن الأنا الشعرية تشتهيها، في هذا الموقف، قاطنة في عمق المرآة، بمعنى في القلب من مقام حلمي، شفيف، بعيدا عن رداءة الواقع وكدره، وكلما تخلت عن هذا المقام إلا وغدت المرآة «غير زجاج ضائع». وفي هذا النموذج بالذات، وضمنيا القصيدة المقتطف منها، يبدوواضحا تأثر الشاعر القوي بريلكه، الذي كان للمرآة حضور لافت في شعره، إذ تتكرر رمزيتها في أكثر من قصيدة في أعماله الشعرية إلى حد أن إحدى قصائده تحمل، كعنوان، «سيدة في مرآتها». ولا أدل على هذا التأثر من كونه سيصطفي، كتصدير للديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، مقتطفا

58 – إطار الصورة المتناثرة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص308-307.

59 – هبوط أبي نواس، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص424.

60 – سقط الجروف، «في مثل حنوالزوبعة»، ص78.

شعريا من قصيدة لراينر ماريا ريلكه من غير أن يشير إلى عنوانها كعادة أغلبية المبدعين في أثناء تصديرهم لأعمالهم. يقول المقتطف:

- هكذا أريد إبقاءك
تماما كما وقفت أمام المرآة
عميقة فيها،
وبعيدة عن كل شيء.

وهومن قصيدة «من أجل صديقة»، المتضمنة في ديوان ريلكه الموسوم ب «صلاة لراحة الموتى»[61]. وبالمقارنة بين المقطعين نلمس، بشيء من اليسر، كيف يحاول الشاعر إعادة بناء نفس الصورة الشعرية القائمة في قصيدة الشاعر النّمساوي.

على أن النماذج الثلاثة الموالية ستعمد إلى تصعيد إشارية الموت التي تؤديها المرآة، عمقيا، في تضاعيف التجربة الشعرية. فهشاشة إينانا مستمدة من هشاشة المرآة ورهافتها من رفاهتها «ومع الخيط الضوئي الأول عودي أعضاء متناثرة في خفق المرمر أوفي مرآة البار العكرة»، أي إلى التحطّم كحتمية، وإلى تعكّر الواقع الذي يختزله تعكّر المرآة. وفي مضمار هذا التصعيد سيتم إرداف التشوه، الحالة النقيضة لتجوهر الوجود ونقاوة الموجودات، إلى المرآة «المرايا الشائهة»، بله الخواء «الفراغ في المرآة»، لأن الهبوط المأساوي للأنا الشعرية وأبي نواس إلى العالم السفلي بغاية استعادة إينانا / جنان سوف ينتهي إلى انكسار أليم سيحسه العاشقان المكلومان وهما بإزاء استحالة تملك الغياب «اندحارنا أمام باب صامت، تخشب الأرجل في هبوطها السلّم والغبار في الأسرّة، الفراغ في المرآة».

إن المرآة بقدر مواظفتها رمزا لقابلية الاختراق، والتداعي الحلمي المسعف على تخطي الحواجز والمثبطات، ذلك أننا «نسمي «اللاواقع» الخاص بالمرآة عالم الصور المنعكسة. وهولا يعد شيئا واقعيا إلا إذا استطعنا الإمساك به، أولمسه، أوشمّه، أوتذوّقه، ولكننا نستطيع أن «نراه»، أوعلى الأدق، نستطيع أن «نراه في المرآة». إنه - باختصار - مرئي، وإن كان لا يوجد وجودا فعليا واقعيا»[62]، نلفيها تشتغل، بنفس الحجم والقوة، كمدرج لكثافات التعكّر، والتشوه، والفراغ، والتحطم.. التي هي المرادفات الرمزية لكثافات التعذر، والحيلولة، والحاجزية، والمسافة.. التي تصدر عنها إشارية الحائط، ومن هنا عملها تارة على امتصاص التنفذ الإشاري للحائط، وتارة

303

62 - د. محمود رجب: المرآة والفلسفة، حوليات كلية الآداب، الحولية2، الرسالة2، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 1981، ص38.

أخرى على دعمه وتعميقه، لأن الحائط يفيد استحالة نيل إينانا، وهشاشة المرآة إن كانت تعني شيئا فلعلها تعني هشاشة أيّما أمل في تعيّنها هيئة واقعية ملموسة:

- آه لوأدخل في الكهف، لهيب القطب فيه
وثلوج القيظ فيه
أترى أدخله يوما..

«كبرنا يا صغيري
أسقطت أوراقنا الريح وعرّانا المطر
حطب روحي وقش في الأعاصير حريري
فابتعد ففي الكهف أفاع ونمور وحفر»[63].

- أقمر قلبي، أقمرت زنبقة من نور
أقمرت الريح.. فمن يدور
أوديت أم فراشة الزوبعة البيضاء ؟[64]

- ابدأي أيتها
الأعمدة الرقص.. أنا وأنت والريح الترابية
في الساحة يأتي الخدم المتوجون، انصرف
السادة والأكاسيا تترك، عادة، على
موائد المطعم أوتسقط من أيدي الجواري
الجامعيات على سلالم الفندق[65].

- أسأله
عن وجهته فيشير إلى
الألق
الخابي في البرج ويهبط
في
المبنى الحجري القاتم،

63 – الكهف القديم، «نخلة الله»، أ. ش، ص89.

64 – الراقصة والدرويش، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص139.

65 – الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص346.

أرجلنا تتبعه في عري طريق أبيض،
مبتعدين معا، في أوجهنا الثلج المتسارع
نسمع عبر أقاصي الليل دنو الزوبعة
الثلجية، تدركنا عند المبنى الحجري القاتم
معولة، متلوية، تتناهب منا أذرعنا،
وتفرقنا.........................[66]

- «هي امرأة ؟ أم خيالا أرى ؟
طيفها جاء ؟ أم هي سائحة فاجأتها
الزوابع تائهة فاستحثت خطاها إلى
منزلي ؟»
الريح تقعي اتجاه الحديقة، تدنو
إليها وتلعق أوراقها في اهتياج، وتعتصر
الفرع مزبدة وهي تلتم أوتلتوي في التياع،
وتغرز فيها أصابع ضارية، أوتهدهد
أغصانها في ابتهال وتحنو عليها[67].

منشحنة إذن بدلالات الخراب، والدمار، والمحق، تمثل الزوبعة، في هذه النماذج الشعرية، قرينة توكيدية لموت إينانا وانهيار العالم. وسواء انتدبت لإشاريتها هذه جذرها التكويني الذي هو«الريح»، أومالت إلى اتخاذ صيغة التعدد «الزوابع»، أواتجهت إلى اقتراض تسمية رديفة، في هيئة الجمع وليس المفرد، «الأعاصير»، فما من جدال في أنها تستقيم، في هذا السياق الشعري، قوة مجازية خارقة تضفي على معنى الموت والانهيار مظهره المدوي، الضاج، والعنيف، بحيث ما من توضّع يتهيأ لإينانا، أولإحدى مضاعفاتها، في سيرورة التجربة الشعرية إلا وتداخله الرمزية الكارثية للريح كعلامة على ما سيسفر عنه هذا التوضّع من موت محقق، هوما يمكن أن يتبقى للأنا الشعرية من حب امرأة مستحيلة.

ففي الكهف - العالم السفلي يخلع الموت عليه هالة «أعاصير» تفتت جسد إينانا وتعصف بمصير الأنا الشعرية المقتحمة لظلمائه رجاء استرجاعها، مثلما يتبلور في النموذج الشعري الأول. أما في النموذج الثاني فتتحول «أوديت»، مضاعفة إينانا، إلى محض فراشة،

66 - عبر الحائط.. في المرآة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص397.

67 - في مثل حنوالزوبعة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص59-58.

وذلك بمنتهى ما يطفح به معنى الفراشة من ضؤولة وضعف، تطحنها الدوامة العنيفة للزوبعة البيضاء، بينما تتأجج إشارية الانطمار لما ينضاف التراب إلى الريح فيغدوالأمر أمر «الريح الترابية» المتربصة، ضمن طقسية راقصة دالة، ب «الجواري الجامعيات» اللائي يتوزعن، رمزيا، جسد إينانا، وذلك على شاكلة ما يذهب إليه التصوير الشعري في النموذج الثالث. غير أنها ستكشف، في النموذجين الأخيرين، عن اشتداد حاجتها إلى أيقنة رمزيتها الأسطورية فتستنجد بالمجاز الليلي الملتثم في نطاقها «نسمع عبر أقاصي الليل دنوالزوبعة الثلجية، تدركنا عند المبنى الحجري القاتم معولة، متلوية، تتناهب منا أذرعنا، وتفرقنا»، لتمرّر إشارة فحواها أن موت إينانا التي «فاجأتها الزوابع تائهة» لا يعفي العالم، بدوره، من انهياره الوشيك «الريح تقعي اتجاه الحديقة، تدنوإليها وتلعق أوراقها في اهتياج»، لأن عالما من غير إينانا إن هوإلا مجرد كتلة كونية جوفاء. ومع أن ضاغط اللاوعي الرؤياوي يتطلب في الريح، أساسا، جانبها الوديع، المهادن، رقّة منها لحال الحديقة - العالم، ف «تهدهد أغصانها في ابتهال وتحنوعليها»، فليس هذا التطلب سوى الوجه النصي المستصدي، في هذا السياق، للمفارقية البليغة التي يفيض بها عنوان الديوان، «في مثل حنوالزوبعة»، وإلاّ كيف يعقل أن تستمال قوة مدمرة، في الأصل، إلى الجانب المتعارض مع رؤيا شعرية يعتبر الموت هاجسها الأسبق.

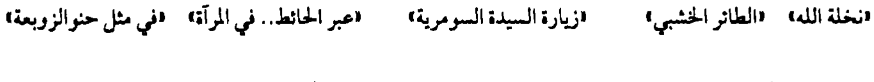
بهذا نكون قد أخذنا فكرة نسبية عن المناحي التي سلكتها العناوين المركزية الخمسة إن في تفعيلها لإشارية عناوين القصائد أوفي تلوينها، مجازيا - رمزيا ودلاليا، لفضاء هذه القصائد ذاته. فالخماسية العنوانية الموصوفة تجسد، مجتمعة، محفلا عنوانيا، مدخليا، يكثف التجربة الشعرية ويلحم شتاتها. ولعل ما تكتنزه العناوين الخمسة من ملاءمات ولياقات، في اتجاه تكاملي أوتضاربي، لمن بين ما يكسبها أهمية نصية فائقة، ويجعلها تمد عملية التحليل والاستخلاص النقديين بمعطيات تنوّر، بلا شك، الكثير مما قد يلتبس عليها.

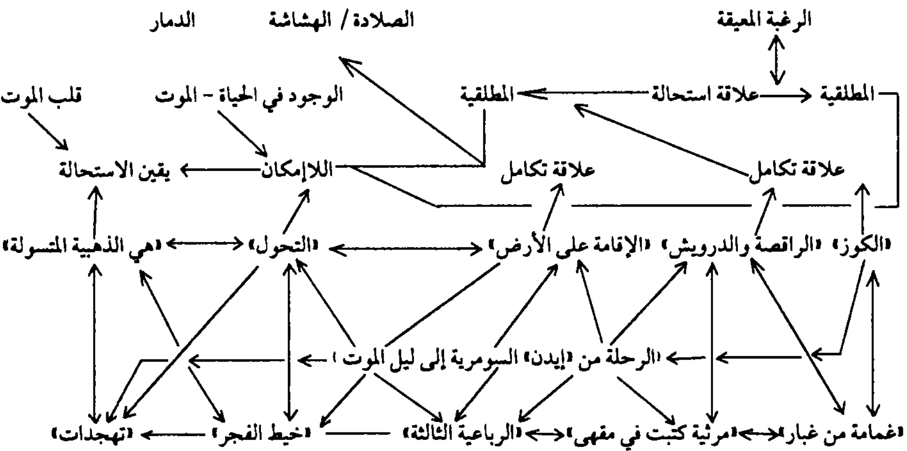
إن تعالقاتها الأفقية لمن الاغتناء بمكان، إذ نجدها تمركز رمزية التعالي (نخلة، الطائر، الزوبعة)، والمطلقية (الله)، والأحادية، بما هي مرتكز الاغتراب (نخلة، الطائر، السيدة السومرية، الحائط، المرآة، الزوبعة)، والحب (زيارة السيدة السومرية)، والموت (الزوبعة). وفي جميع الصيغ العنوانية تنكشف أوتنضمر القوى الأربع الكونية: ف «النخلة» تستحث التراب والماء والريح، و«الخشبي» يستتبع النار، و«الحائط» يستثير التراب، بينما «الزوبعة» تبئير صريح لكل ما يمكن أن يستفاد من الريح من صولات وآثار وعواقب. ومن حيث تموقعها الأفقي، دائما، يظهر أن انتصاب «زيارة السيدة السومرية»، باعتباره عنوانا للديوان الثالث، في موضع الوسط من الخماسية العنوانية يذكي ما تحوز عليه من مفاعيل مجازية - رمزية ودلالية، تضافرية أوتنابذية. إن مجاورته ل «لطائر الخشبي»، المتضمن لإشارية التحليق المعيق والرغبة المحجوزة،

ول «عبر الحائط.. في المرآة»، الآيل إلى معنى التعذر والحاجزية، والإمكان المرآوي الحلمي والهشاشة لتبيّن كيف اقتدرت الرؤيا الأورفية على الانسلال إلى البنية التراتبية للعناوين المركزية الخمسة وإلى منسقية توزعها.

هذا وإذا كان «الطائر الخشبي»، بناء على عامل توسطه للعنوانين المركزيين، الأول والثالث، ليس بقادر حتما على اللحاق بامرأة متخيلة مشدودة إلى الأعالي، ولوأنها تطأ الأرض بين الفينة والأخرى في زيارات خاطفة مستهامة، فإن نفس العجز هوما يستحكم في علاقته ب «النخلة»، لأن العلاقة بين «الطائر» والشجرة هي علاقة طيران واعتلاء وإقامة وتملك. ف «النخلة» المتعامدة، في هذا النطاق، نخلة وحيدة، مغتربة، جذورها منغرسة حقا في بؤس الأرض ودرن العالم لكن أعناقها ممدودة صوب المطلق «الله»، لذا فهي تختزل، اختزالا ترميزيا ناجعا، الصورة الرعوية الباذخة التي تضفيها الأنا الشعرية على «إيدن» السومرية، وأيضا الصورة الأنثوية المثالية التي منحتها لإينانا، لأن ما يوحد بين الصورتين هوتكثيفهما، سواء بسواء، للحظة وجودية ممتلئة لن يرتفع الواقع أبدا إليها. وتوازيا مع هذا حري بنا أن نلتفت إلى ما يحمله تموقع «الزوبعة» في نهاية السلسلة العنوانية المركزية من مدلول لا تنكر جدواه الإشارية، ذلك أن ورود «الزوبعة» في هذا المحل تخصيصا، مدسوسة بالرغبة اللاواعية للأنا الشعرية في الحنووالرأفة، لمّا يتساوق، أتمّ المساوقة، ووصول التجربة الشعرية، وبالتالي الرؤيا الشعرية، إلى مسدها المأساوي، إذ من بعد «الحائط»، و«المرآة»، سيناط بقوة كونية ساحقة مثل «الزوبعة» أن تقضي على آخر خيوط الأمل في القبض على المستحيل، ثم أن تطيح، في ذات الوقت، بعالم غير حقيق بأن يعاش فيه ما دام قد فرط في جوهره وأضاع مغزاه. بل إن ارتكان «النخلة» إلى مقدمة السلسلة العنوانية المركزية، بعيدة بمسافة طباعية تبدوواقية من رعب «الزوبعة» لن ينجيها، مع هذا، من آثارها المدمرة، لأن شجرة نحيفة، مهزولة، ووحيدة، وأكثر من هذا كونها ليست من جنس النخيل الطبيعي، لهي شجرة مهيأة للاقتلاع والتحطم والزوال بقوة رامزة، من العيار الثقيل، ك «الزوبعة» مثلا، بحيث إنه ما من شيء متفرد، مثالي، وله معنى، إلا وكان مصيره التلاشي. إن برزخية «عبر»، في العنوان المركزي الرابع تعد، من هذه الزاوية، صنفا من التمثل اللغوي / المجازي / الرمزي لانتقال ليس «السيدة السومرية» لوحدها إلى المحلّية التراجيدية التي يؤسسها البعد التدخيلي ل «في»، سواء في هذا العنوان) «في المرآة»= في الهشاشة (أوفي العنوان المركزي الخامس) «في مثل حنوالزوبعة» = في صميم قساوة الدمار (، وإنما لانتقال «النخلة»، هي الأخرى، من صعيد السموق الرمزي إلى درك الأرض وسفالة الواقع، وبالتالي لانتقال حلم «إيدن» السومرية من أفق الرجاء إلى يقين الاستحالة.

على أن ذات الانفتاح العلائقي سيميز كذلك انشراطات عناوين القصائد فيما بينها، إن تكامليا أوتضاربيا، داخل الديوان الواحد أوعلى امتداد المتن، ولربما أسعفتنا الترسيمة، التمثيلية، الآتية في تبين طبيعة هذا الانفتاح ورصد قنواته ومساربه:





إن اختيارنا، لبناء هذه الترسيمة، العنوانين، الأول والأخير، من عناوين الدواوين الخمسة يجد مبرره في محاولة التعرف، قدر الإمكان، على العلائق المحتملة بين المداخل والمخارج العنوانية في هذه الدواوين، وأيضا على نصيب استظلالها بالإوالية الرؤياوية للمتن. وفي هذا المضمار نلاحظ أن «الكوز»، رمز الماء وضمنيا الحياة»، يدخل، باعتباره إبدالا مناسبا ل «نخلة الله»، مع «الراقصة والدرويش»، أفقيا، في علاقة رمزية قلقة، لأن الجمع بين «الراقصة» و«الدرويش» هو، في الجوهر، جمع بين طرفين غير قابلين للجمع: الرقص كتجسدن واستهتار، والدروشة كرياضة روحية وكخلق رواقي عزوف عن حطام الدنيا. إن استعصاء التوافق بين الطرفين يقابل، في هذا السياق، تعذر تملك الدرويش لامرأة - مثال، عميقة هي الشقة الفاصلة بينهما، لأنها امرأة منذورة ل «لإقامة على الأرض»، متحولة، بل ومستحيلة استحالة اجتماع «الذهب»، علامة الثراء الفاحش، و«التسول»، دليل الفاقة المدقعة، مثلما تميل إلى ذلك صيغة العنوان الخامس، «هي الذهبية المتسولة».

وعند الانطلاق، أفقيا دائما، من العنوان الأول، «غمامة من غبار»، إلى العنوان الثاني، «مرثية كتبت في مقهى»، ضمن المجموعة العنوانية الثانية، سنلمس كيف يقوم العنوان الثاني بالحسم في التشوش الذي يخالط معنى الموت في العنوان الأول، من خلال المؤالفة بين

«الغمامة»، قرينة الماء وضمنيا الحياة، و«الغبار»، قرينة الاجتفاف والمواراة، إذ تستنهض كلمة «مرثية» هذا المعنى في تمام وقوعه ومصابيته. وعلى هذه الشاكلة ممكن قراءة العناوين الثلاثة الموالية من زاوية كونها قرائن دالة على الموت، فمثلا إن حاصل جمع أربعة، التي تؤول إليها «الرباعية»، وثلاثة، التي تنحدر منها «الثالثة»، هوسبعة، بمعنى أنه من الجائز إعطاء العنوان الثالث هذا البعد التأويلي، الذي له ما يعضده في البنية المجازية - الرمزية للمتن، كيما نثمر إشارية الأبواب - الحواجز السبعة الحائلة بين الأنا الشعرية وبين إينانا، هذه الأخيرة التي يكون انسحابها، كما يتقصد الفعل التخيلي في المتن، متزامنا دوما مع أول بروز «خيط الفجر» لتغوص في ليل تفيده كلمة «تهجدات»، وليتحتم على الأنا الشعرية، من هنا، الانخراط، قائمة آناء ليل الموت، في التملّي المأساوي لامرأة - مثال وهي تندثر ضدا على رغبة الكتابة الشعرية.

والواقع أن هناك أكثر من زاوية مسعفة على إرساء تواشجات، تكاملية أوتضاربية، بين العناوين العشرة الممثل بها، وذلك بما يكرس مبدأ الالتحام العنواني في بنية المتن. فالذي يدني «الراقصة والدرويش» من «هي الذهبية المتسولة»، ومن «غمامة من غبار» هوتكاملها القائم على مفارقية تركيباتها العنوانية: الراقصة * الدرويش / الذهبية * المتسولة / غمامة * غبار. وما يباعد فيما بين «الإقامة على الأرض»، كصيغة عنوانية مرددة لاستيهام «زيارة السيدة السومرية»، و«مرثية كتبت في مقهى» لهوالتصادم بين التطلع الحلمي وبين نفاذ حقيقة الموت وحكمه. وهكذا في مقدورنا تنويع زوايا التعالق الدال بين سائر العناوين المثبتة لنحصل، في جميع الحالات، على معطيات بنائية ونصية تتجاوب والتمفصل الذي طبع المتن على كافة المستويات.

هذا وعلى قدر ما تسمح به هذه العناوين من قراءة دائرية تبدأ من العنوان الأول، «الكوز»، ثم ترتد إليه ثانية من غير ما تعثر تأويلي يذكر، وقراءة متعرجة لا تراعي عامل التتابع لكنها تجذر ما يوجد بينها من ترابطات، فإنها تتيح، علاوة على هذا، قراءة أخرى، رأسية، من العنوان الأول في المتن إلى آخر عنوان فيه يخول لنا، في ضوئها، استخلاص المسار الرؤياوي العام للتجربة الشعرية، أي الإلمام بطبيعة الرحلة الرمزية التي قامت بها الأنا الشعرية من «الكوز»، أومن أقصى منطقة الحياة، بحيث «في «الكوز» يتوجه الشاعر إلى هذا الرمز الريفي البدائي ليكون خلاصه من عالم البوار»[68]، إلى مقابر أور، أوإلى أقصى تخوم الموت، ما دامت قصيدة «تهجدات» ستتوّج تحولات إينانا، التي مرت بها طوال التجربة الشعرية، بإعطائها، أي إينانا، وهي على مشارف غيابها النهائي، هوية ذات دلالة بليغة، ألا وهي هوية «شبعاد»، الملكة

68 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص225.

السومرية، أوبالأدق ملكة مقابر أور الأسطورية، التي اندفنت هي وجموع من رعيتها، أحياء، مصحوبين بأدوات وأشياء وكنوز.. وذلك توافقا مع طقس الموت[69]، المحيّر، الذي اشتهرت به تلك الحاضرة السومرية في الأزمنة الغابرة.

على أن ما تطرقنا إليه، بخصوص الشبكة العنوانية في المتن، لا يمنع، مع ذلك، من تسطير الملاحظات التالية:

×على مستوى الخيارات الصرفية والنحوية نلاحظ توزع العناوين بين المكونات الفعلية والاسمية، الجامد والمشتق، الجملة التامة وشبه الجملة، المفرد والمثنى والجمع، المذكر والمؤنث، العطف والنعتية والعلمية والعدّ. وبصدد المعطى الأخير فنحن نلقى، مثلا، «الصخر والندى»، و«الزرقة الهامسة»، و«النهاية الثانية».. وبوجه أعمّ فنحن نلمس نزوعا حثيثا نحوالتعداد: فمن «صوت أول» إلى «صوت ثان»، إلى «صوت ثالث»، ومن «الثلج الأول» إلى «السوناتا الرابعة عشرة»، إلى «قارة سابعة»، إلى «ممثل واحد في قاعة فارغة»، ومن «الرباعية الأولى»، إلى «الرباعية الثانية»، إلى «الرباعية الثالثة»، ومن «ليلة قرب غابة الصنوبر»، إلى الليلة الرابعة عشرة»، ومن «الخطوات الأولى» إلى «الخطوات» بالمطلق.

× إن العنونة الداخلية في القصائد المنتمية إلى مرحلة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة لها اتصال بما يسم الشعر الغنائي، عادة، من بناء مقطعي. وتحاميا للاختلال البنائي الذي قد يصيب قصائد طويلة نسبيا، في هذه المرحلة، تم اللجوء إلى تمتيعها بهيئة مقطعية، مرقمة أوغير مرقمة، معنونة أوغير معنونة. وبالنظر إلى ما خلصنا إليه بشأن هذه النقطة، في المبحث الثاني من الفصل الثاني، فإن التعامل مع هذه المقاطع يلزم أن يفترض كونها جملة قصائد مستقلة اقتضاها داعي الالتفاف، في بداية التجربة الشعرية، على متطلب بناء قصيدة واحدة، طويلة ومعقدة، في حين أن معاودتها، أي المقطعية، الظهور خلال مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، مشفوعة أحيانا بأسلوب العنونة الداخلية، كتجلّ للاوعي بنائي ونصي ورؤياوي، لا تغير شيئا من حقيقة اشتغالها، في هذا الإطار، لفائدة قصائد ذات نفس ممتد ومتماسك، تتعدد فيها الأصوات واللغات والمرجعيات ويهيمن عليها، وهذا هوالأساس، حس مأساوي بالعالم.

×إنها تضع في منطقة الضوء العناصر الأربعة الكونية، التي هي بمثابة مهاد للعالم المشعرن،

---

69 - إذ «يبدوأن جزءا من رحلة الأرواح من القبر إلى العالم الأسفل، سواء قبل الوصول إلى نهر «خبر» أم بعد عبوره، كان يتم بطريق البرّ وتستخدم فيه العربات التي تجرها الحيوانات، وهذا ما يشير إليه وضع العربات مع حيواناتها وسياسها في القبور الملكية في «أور»».

-- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص114.

ومن ذلك عناوين: «الصخر والندى»، و«الغيمة العاشقة»، و«الشتاء»، و«يوم غائم»، و«الثلج الأول»، و«غمامة من غبار»، و«بحيرة البجع»، و«وردة الشتاء»، و«حورية البحر»، فيما يتعلق بالماء. وعناوين: «صوت في الريح»، المستعمل ثلاث مرات، و«جذور الريح»، و«في مثل حنوالزوبعة»، فيما يخص الهواء. وعناوين: «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«الدخان»، و«النيزك»، و«الذبالة»، فيما يهمّ النار. ثم عناوين: «الكوز»، و««غمامة من غبار»، و«الجرّة الخاوية»، و«سقط الجروف»، فيما يتصل بالتراب.

×إنها تكشف عن زمنية التجربة الشعرية وعن مفاصلها الترميزية المتكاملة، من مثال «وقت للحب ووقت للتسول»، و«الشتاء»، و«يوم غائم»، و«الكهف القديم»، و«قهوة العصر»، و«نجمة في الظهيرة»، و«وردة الشتاء»، و«بعد الذي كان»، و«النار القديمة»، و«خيط الفجر»، و«من يوميات امرئ القيس في بيزنطة». كما أنها تلح على دائرية الزمن من خلال «طوق الحمامة»، و«الدورة»، و«في الحانة الدائرية»، وعلى ليليته على نمط ما هوقائم في «ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«ليلية»، و«عين البوم»، و«الليلة الرابعة عشرة»، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، و«تهجدات».

×إنها تجلوكذلك طبغرافيا المكان الشعري وتبنيناته الذرية المختلفة، إذ هناك «الكوز»، و«في مقهى البرازيلية»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«ورقة من بيت الموتى»، و«الكهف القديم»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، و«الجرّة الخاوية»، و«قارة سابعة»، و«ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«مرثية كتبت في مقهى»، و«الإقامة على الأرض»، و«في أدغال المدن»، و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، و«في الحانة الدائرية»، و«أوراسيا»، بحسبانها اسما ذا إيحاء مكاني، و«حب في الممر»، و«النيزك»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، و«من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، و«أغنية اعتيادية تتردد في طرقات الضاحية»، هذا في الوقت الذي نلفيها تركز فيه على منح هيئة سفلية للمكان على غرار ما يبرز في عنوانين مشبعين بدلالة الهبوط هما: «هبوط أورفي»، و«هبوط أبي نواس، مثلما نجد ضمنها حضورا دالا للرقم سبعة، برمزيته المتحدث عنها آنفا، إما بشكل مباشر، «قارة سابعة»، أوغير مباشر، «الرباعية الثالثة»، و«السوناتا الرابعة عشرة»، و«الليلة الرابعة عشرة»، اعتبارا لكون حاصل متحوّل «رباعية» و«ثالثة» عن الجذرين العدديين أربعة وثلاثة هوسبعة، وأيضا لكون«الرابعة عشرة» ما هوإلا رقم تضعيفي لسبعة.

×إنها لا تسقط من اعتبارها الميثاقي الإلماع إلى العنصر اللوني، وبالتحديد إلى جانب مما استثمر من ألوان، مجازيا ورمزيا، في تشييد الكثير من الصور الشعرية في قصائد المتن. ومن بين الأمور الجديرة بالالتفات، في هذا الباب، أن كافة الألوان المستقاة من العناوين تحضر مضمرة

في أسماء وصيغ تجمعها بها القرينية، فيما عدا اللون الأزرق الذي نجده ماثلا بصفة صريحة في «الزرقة الهامسة»، وبكيفية مضمرة في «بحيرة البجع»، وفي «حورية البحر»، وهومعطى لا يمكن فصله عما تطرقنا إليه، سابقا، من أبعاد مجازية ورمزية يدعّم بها هذا اللون بالذات العمق العدمي في الرؤيا الشعرية. فاللون الأخضر يتوسل، مثلا، ب «نخلة الله»، و«ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، و«النخلة المهاجرة»، و«في أدغال المدن»، و«رغبة تحت الشجر النحيل». واللون الأبيض يتوسط ب «الثلج الأول»، و«نجمة في الظهيرة»، و«الطائر المرمري»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، و«خيط الفجر»، و«عاثر الضباب». واللون الأسود يتداخل مع «ليلة قرب غابة الصنوبر»، و«الكهف القديم»، و«قهوة العصر»، و«ورقة من بيت الموتى»، و«قهوة الحزن»، و«الدخان»، و«ليلية»، و«هبوط أورفي»، و«عين البوم»، و«هبوط أبي نواس»، و«الليلة الرابعة عشرة»، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، و«الذبالة»، و«تهجدات». واللون الرمادي يلازم «قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«النيزك». واللون الوردي قد تفيده «وردة الشتاء»، بينما استنكفت الألوان الأخرى، الأصفر والأحمر والبنفسجي والقزحي السماوي، عن التمظهر في السياقات العنوانية مؤخرة بذلك الإعلان عن نفسها إلى الداخل من قصائد المتن.

×كونها لا تتردد في الإبانة عن المقصدية التناصية في التجربة الشعرية، بحيث تعمد مسبقا إلى تعيين بعض المرجعيات التي ستداهم القراءة على امتداد المتن. وهكذا نراها تلجأ إما إلى استبقاء الصيغة العنوانية المقترضة كما هي عليه في مرجعها الأصلي، مثال هذا «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، وأوبرا «بحيرة البجع» للموسيقار الروسي بيوتر تشايكوفسكي، وأوبرا «السوناتا الرابعة عشرة» للموسيقار الألماني لودفيغ فان بتهوفن، و«حورية البحر» للشاعرين: الروسي ألكسندر بلوك، والشيلي بابلونيرودا. وإما إلى تحويرها وذلك على نحوما جرى في «ليلية»، التي هي مفرد «ليليات»، العمل الموسيقي الذائع للموسيقار البولوني فريدريش شوبان، وما حصل مع «عاثر الضباب»، بما هي صيغة معدّلة ل «رجل الضباب»، عنوان أحد دواوين الشاعر العراقي الملاصق حسين مردان وكان قد صدر عام1951. أوأنها تميل إلى اقتراح عنونة جديدة لعمل إبداعي معين يكون محط إعادة بناء شعرية، ويمثل هذه الوجهة «أوديت»، إذ اتخذ اسم الراقصة، بطلة أوبرا «بحيرة البجع»، عنوانا بدلا من عنوانها الأصلي، و«مرثية الأمير ميشكين»، لأن الأمر يتصل في الحقيقة برواية «الأبله» للروائي الروسي فيدور دوستويفسكي التي يعتبر الأمير ميشكين بطلها، ويمثلها كذلك «التحول»، لكونه مجرد إبدال عنواني للعنوان الذي تحمله إحدى اللوحات الشهيرة، «دونا إيزابيل كوبوس»، للرسام الإسباني فرانسيسكو دي غويا، وأيضا «عين البوم»، باعتباره يعوض ثلاثة عناوين من مرجعيات إبداعية مختلفة سعت

القصيدة إلى إعطائها تركيبة نصية اندماجية وهي: «مينون يبكي ديوتيما»، عنوان إحدى قصائد هولدرلين، و«الأبله»، عنوان رواية دوستويفسكي، ثم «فاوست»، عنوان المسرحية الشعرية المعروفة لغوته.

×تبئيرها للدلالات المحورية في بنية المتن، وهي الاغتراب، والحب، والموت. فعن دلالة الاغتراب بوسعنا الإشارة إلى «العيش انتظارا»، و«نخلة الله»، و«قهوة الحزن»، و«الحضور والغيبة»، و«الفراشة تطير»، و«الخروج من الجنة»، و«الواحة الضائعة»، و«ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«في أدغال المدن»، و«من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، و«رواية الضيف»، و«شخص متعقل من المتنزهين». وحول الحب بإمكاننا التنويه إلى «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«وقت للحب ووقت للتسول»، و«وجه الحب»، و«آخر مجانين ليلى»، و«حب في الممر»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، و«من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، و«قصيدة حب إلى سومين». وبالموازاة من هذا تنزع مجموعة أخرى من العناوين إلى مركزة طقسية الحب، هذه الطقسية التي غالبا ما تتأسس، كما سنرى عندما يحل أوان ذلك، مقرونة برمزية الاحتفال، إذ سيان في طقس الزواج المقدس لدى السومريين أوفي السيرة الأسطورية لأورفيوس يقوم عنصر الغناء كشعيرة ملازمة للحب. فزواج إينانا من دموزي، بالكيفية التي يستعاد بها في المراسيم الكهنوتية، يتم من خلال الغناء، أما أورفيوس فلم يكن أول شاعر من بين البشر، نظير ما تذهب إليه الميثولوجيا الإغريقية، بل وأول مغنّ كذلك[70]، بحيث إنه أسر حتى الحيوانات بموسيقاه وغنائه. ولما نزل إلى العالم السفلي، بغية استعادة يوريديس، كان نزوله مصحوبا بالغناء حتى أنه سرق بغنائه لبّ آلهة هذا العالم ومنح الموتى، مثلما تؤكد أسطورته، فسحة انتشاء وترفيه نادرة. ثم إن الشعائر الديونيزوسية، باعتبار أن الأورفية عملت على دمج الجانب الحسي منها في دائرتها الروحية، لا تخلومن غناء، ورقص، وتقنّع، وعري، وتعهّر، وسكر.. مما تتشكل معه لوحة يتعايش فيها المقدس والمدنس إلى حد ذوبان الحدود الفاصلة بينهما. وإذن فبخصوص الاحتفال هناك «شخص ما حضر الحفل متأخرا»، و«من مذكرات الأمير ميشكين عشية عرسه المخرب»، أما بصدد الغناء فهناك «كورس»، المكررة خمس مرات، و«سوناتا»، و«أغنية»، و«بحيرة البجع»، و«السوناتا الرابعة عشرة»، و«ليلية»، وهذه العناوين الثلاثة الأخيرة تحيل، كما أوضحنا، على أعمال موسيقية أصلا، و«هبوط أورفي»، انطلاقا من كونه مغنّيا، و«أغنية اعتيادية تتردد في طرقات الضاحية»، ثم «حورية

---

70 - فقد «كان فنّانا صنّاعا طوّف في الآفاق ومعه قيثارته الذهبية التي أعطاه إياها أبّوللو، وعلمته الميوزات كيف يعزف عليها».

- إدوار الخراط: الديانة والأسطورة الأورفية، مجلة «إبداع»، س16، ع1، يناير1998، ص93.

البحر»، ما دامت الخرافة المتعلقة بها تسند إليها موهبة الغناء الذي به تؤنس نفسها وتبدد وحشة البحر بما هوموطنها، بل وبه تغوي البحارة والصيادين فيقعون في شراكها. وفيما يمس الرقص فهناك «الراقصة والدرويش»، و«أوديت»، ثم «الرقصة المؤجلة»، في حين يوجد الخمر متضمنا في «في الحانة الدائرية».

وإذا ما انتقلنا إلى دلالة الموت فلاشك أن أكثر من عنوان ينصب، بؤريا، في محيط هذه الدلالة. فهناك، من بين العناوين، تلك التي تعيّنها مباشرة دونما تلكؤ أوالتفاف مثل «ورقة من بيت الموتى»، و«وجه الموت»، و«مرثية كتبت في مقهى»، ثم «مرثية الأمير ميشكين». وهناك عناوين أخرى تستسعف إشارية القوى الكونية الأربع إلى الموت ك «وردة الشتاء»، و«صوت في الريح»، المكررة ثلاث مرات، و«جذور الريح»، و«في مثل حنوالزوبعة»، و«قمر الرماد»، و«النار القديمة»، و«الدخان»، و«النيزك»، و«الذبالة»، و«غمامة من غبار»، و«عبر «الحائط».. في المرآة»، و«سقط الحروف»، بينما تنحاز كل من «الكوز»، و«الجرّة الخاوية»، مع مراعاة إعطاء الخواء، من الماء، معنى الموت، إلى الإفادة بالهشاشة الكيانية للذوات والموجودات والعالم، وبهذا ينضاف هذان العنوانان إلى «صوت في الريح»، باحتساب تكرارها المثبت، و«صوت أول»، و«صوت ثان»، و«صوت ثالث»، المكررة ثلاثتها لمرتين متتاليتين، و«صوت آخر»، المكررة بدورها ثلاث مرات، اعتمادا على ما في الصوت من قابلية للتلاشي، و«القش»، و«إطار الصورة المتناثرة»، و«عبر الحائط.. في «المرآة»»، التي تكرس، من جهتها، تأصّل الموت في هشاشة الكينونة. على أن عنوانا ك «الكهف القديم» يستثير دلالة الموت بالارتكاز على ما يوجد من تلابس رمزي بين الكهف وبين العالم السفلي. وفي نفس الإطار يجب ألا نسقط من عنايتنا أيضا ما تجنح إليه عناوين مخصوصة في المتن من تنصيص دلالي على ما يفيد التأخّر، والانتهاء، والاستنفاد، واللابعدية.. الشيء الذي يرتبط بجوهر الختم في معنى الموت، وهوما نستطيع الوقوف عليه في «النهاية الثانية»، و«أخر مجانين ليلى»، و«شخص ما حضر الحفل متأخرا»، و«آخر صفحة من مذكرات الكاهن»، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه».

×إنها تبشّر بالطابع المفارقي للعالم المشعرن، وتنبئ بتقاطباته وحدّياته، نقصد كونها تهجس بما ستصطدم به الأنا الشعرية، في مسعاها إلى تملك إينانا – «إيدن» السومرية، من تناقضات وتجاذبات تتعمق معها استحالة تحقق الحلم الأورفي بامرأة / عالم من معدن فوق – واقعي. ولنا أن نلمع، في هذا الشأن، إلى: «الصخر # والندى»، و«صوت # في الريح»، و«الحافر # والنبض»، و«جذور # الريح»، و«وقت للحب # ووقت للتسول»، و«غمامة # من غبار»، و«الراقصة # والدرويش»، و«الشك # واليقين»، و«الأميرة # والمتسول»، و«الحضور # والغيبة»، و«الفراشة # تطير»، و«الخروج # من الجنة»، و«الواحة # الضائعة»، و«الجرّة # الخاوية»، و«قمر

الرماد»، و«النخلة # المهاجرة»، و«الملكة # والمتسول»، و«الطائر # المرمري»، و«الطائر # الخشبي»، و«إطار الصورة # المتناثرة»، و«عبر الحائط.. # في المرآة»، و«حب # في الممر»، و«هي الذهبية # المتسولة»، و«في مثل حنو# الزوبعة». هذا من جانب، أما من جانب آخر فإنها تسبغ على هذا العالم حلة غرائبية لافتة، ذات تلوين سريالي، في مستطاعنا استشفافها من «نجمة في الظهيرة»، و«وردة الشتاء»، و«قارة سابعة»، و«ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«في أدغال المدن»، و«السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، و«في الحانة الدائرية»، و«أوراسيا»، و«آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، و«عاثر الضباب»، و«حورية البحر»، وعلى الذوات المشعرنة مزيجا من الجنون، «آخر مجانين ليلى»، والتعقل، لكن الشعري، كما يلوح، مثلا، في «شخص متعقل من المتنزهين».

×إنها تميط اللثام عن جزء من التحولات الرمزية التي سيمر بها كل من أورفيوس وإينانا. وعليه فنحن نراها تبادر، قبل القصائد بطبيعة الحال، إلى الإخبار عن كونهما سيتواريان خلف أقنعة ورموز مستعارة من بينها: «الدرويش»، «المتسول»، «الأمير السعيد»، «ممثل»، «المتسول»، ثانية، «أورفيوس»، في حالة سفور للهوية وانطباق تام معها، «قيس بن الملوّح»- مجنون ليلى-، «أبونواس»، «امرؤ القيس»، «الأمير ميشكين»، ضمن تراوحات هذا القناع بين «ميشكين»، و«الأمير ميشكين»، و«الأمير»، التي تلازم، تباعا، ثلاثة عناوين من أصل سبعة عناوين داخلية ينقسم إليها عنوان القصيدة الرئيسي. هذا بالنسبة لأورفيوس، أما فيما يتعلق بإينانا فنحن نلقى: «تتيانا ألكسندرفنا»، «سفيتلانا»، «الراقصة»، «الأميرة»، «باليرينا»، «أوديت»، سواء من خلال وضعها المستتر في «بحيرة البجع» أوعبر ظهورها الصريح لمرة إضافية، «الملكة»، «السيدة السومرية»، «ليلى» - ليلى العامرية -، «السيدة السومرية»، مرة ثانية، «أوراسيا»، منظورا إليها كاسم لامرأة، «جنان»، «الذهبية المتسولة»، «عنيزة»، «ناستاسيا فيليبّوفنا»، التي تلازم من جهتها ضمنيا، وعلى التوالي، العناوين الثلاثة الداخلية التي يرد فيها اسم «ميشكين»، أواسمه وصفته الأميرية، أوصفته لوحدها دون اسمه، ثم «حورية البحر»، و«سومين».

ومما يلاحظ على هذه الأقنعة والرموز أنها توائم بين تسميات عربية: «قيس بن الملوح»، و«أبونواس»، و«ليلى».. وأخرى غربية: «أورفيوس»، و«سفيتلانا»، و«ميشكين».. بين تسميات حقيقية: «امرؤ القيس».. وأخرى متخيلة: «أوراسيا».. كما أنها تجمع بين تسميات ذات مرجعية إما شعرية: «جنان»، أوروائية: «ناستاسيا فيليبّوفنا»، أوموسيقية: «أوديت»، أوصوفية: «الدرويش»، أوخرافية: «حورية البحر»، أوأسطورية: «أورفيوس».. هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى هناك ميل إلى إغداق سمات الأرستقراطية، والنبالة، على البعض من هذه الأقنعة والرموز، وبالتالي إشاعة مناخ من الرفعة الرمزية، الدالة، وذلك على شاكلة ما نعاين

في: «الأمير»، «الأمير ميشكين»، «الأميرة»، «باليرينا»، «الملكة»، «السيدة»، «الذهبية»، يقابله اعتناء، أيضا، بخلع سمات الوضاعة، والانحدار، على البعض الآخر منها، أوبالأحرى إرخاء مناخ من الهوان، لا يخلومن دلالة هوالآخر، على نحوما نلفيه في: «المتسول»، «المتسولة»، تطلبا للذي يستتبعه التصادم بين الرفعة والهوان من تأجيج لعنصر المفارقية المتحدث عنه قبل حين.

× هذا وإذا كانت تمخضات عنوانين، من ضمن العناوين المركزية الخمسة، هما «نخلة الله»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، قد سبقت بداية التشكّل الفعلي للمتن[71]، عنوانيا وبنائيا ونصيا، مما يعني تمخضها على مستوى الانتواء الإبداعي، في فترة متقدمة نسبيا من سيرة الشاعر الكتابية، فإن عنوان الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، يقترن أيّما اقتران بأحد الأوجه المتقلبة، المخادعة، للموازي النصي. فمعروف أن «جانبا من العناصر النصية الموازية هي من صنع «عمومي» سابق في الزمن: مثال ذلك النشرات الدعائية، والإعلانات، من صنف «سيظهر مستقبلا»»[72]. ومن ثم فما راج، في الوسط الثقافي والإعلامي، قبيل صدور هذا الديوان بصفة خاصة هوأن العنوان المتوقع أن يخرج به إلى القراء يعود إلى قصيدة هي غير القصيدة التي طلع الديوان معمدا بعنوانها في نهاية المطاف. ومن بين ما أذيع حول هذا الموضوع، من باب الإخبار الثقافي، أنه «بعد المجموعتين الشعريتين - نخلة الله - و- الطائر الخشبي - سيصدر للشاعر حسب الشيخ جعفر هذا الشهر مجموعته الثالثة - الإقامة على الأرض -»[73]. لذا فأن تحل قصيدة «زيارة السيدة السومرية» محل قصيدة «الإقامة على الأرض» في التأطير العنواني للديوان الثالث لأمر يمكن عده أحد أشكال التوافق العنواني، البالغ درجة الأيقونية، ليس مع خصوصية هذا الديوان وكفى، بل ومع خصوصية التجربة الشعرية برمتها.

إن أورفيوس سيأخذ حضوره في التجربة الشعرية طابعا تصريحيا يجسده العنوان الرابع في هذا الديوان، «هبوط أورفي»، ولأن إينانا سوف لن يصرّح باسمها السومري هذا في أيّ من العناوين التي بلورها المتن، لا عناوين الدواوين ولا عناوين القصائد، فما من شك

71 - ممّا يدلي به الشاعر في هذا الشأن: «أنا نشرت شعري متأخرا. مجموعتي الأولى «نخلة الله» صدرت في العام1969، بينما قصائدها نظمت في أواسط الستينات. ولدي قبل «نخلة الله» مجوعتان غير منشورتين إلى اليوم هما «سعف أوجذور» و«المرآة المتحطمة». وأشعار هاتين المجموعتين كتبت بين 1959 و1961».
- حسب الشيخ جعفر يكسر صمته الدهري، حاوره: جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، 27 يوليوز1984، ص54.

72- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 11

73 - جريدة «العلم «العلم الثقافي»»، س5، ع218، الجمعة 18 يناير 1974، ص2.

أن التنكر من قبل الشاعر، ولوفي آخر لحظة، لعنوان «الإقامة على الأرض»، مع ما يكتنزه من إشارية ذات بال في السياق الرؤياوي للتجربة الشعرية، وإبداله بصيغة عنوانية، وإن كانت تكنّي عن إينانا بلقب «السيدة السومرية»، لمّا سيناولها موقعها المستحق في صدارة المتن، ويكسب، أكثر من هذا، تعالقات العناوين المركزية الخمسة، على الصعيد الأفقي، جذرية أقوى ودلالة أبلغ. أما أن يحتل العنوان المتخلّى عنه، «الإقامة على الأرض»، المركز الأول في ترتيب عناوين، وبالتالي قصائد، الديوان الثالث، لا يهم إن كان هذا المسلك بإيعاز من الشاعر أواستوجبته مقتضيات محض طباعية، أي موضعته بمحاذاة عنوان الديوان، فذلك يفوق ما يمكن تأويله كنوع من إعادة الاعتبار لعنوان كان مقررا له أن ينتظم ديوانا بأسره، لأنه يخدم، في الجوهر، الوشيجة الترادفية بين عنوانين يخصبان، في فضاء التجربة الشعرية، استيهام «الزيارة»، و«الإقامة»، الذي تخفف به أنا شعرية يائسة من وطأة إحساسها المأساوي بيتمها الوجودي الذريع.

× حين انتباهنا إلى المواقع التي أضحت للعناوين المركزية الخمسة داخل الدواوين التي تقوم بعنونتها فستبيّن أن كل هذه العناوين قد اصطفت لنفسها موقعا يكاد يكون وسيطا في التسلسل العنواني لكل ديوان على حدة، ما عدا عنوان الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، الذي سينحدر إلى الرتبة ما قبل الأخيرة. وإذا جاز احتساب هذا التدحرج تعبيرا لاواعيا عن التعوق الرمزي ل «طائر خشبي» يبلغ به إسفافه حد الرسوب في الأسفل من العمودية العنوانية الخاصة بالديوان الثاني، فالظاهر أن تموقع عنوان الديوان الثالث، «زيارة السيدة السومرية»، بوجه خاص، في نقطة متوسطة، تقريبا، بين عناوين قصائد الديوان، ثم نيله لنفس هذا الامتياز، بالنسبة للمتن بكامله، لمّا يخول له، هووالعنوان المجاور له، «هبوط أورفي»، انتزاع مكانة وسطوية، اعتبارية، داخل مساحة المتن تجعل منهما بؤرة عنوانية واحدة منها تنطلق إشعاعات الأسطورتين الأساسيتين المتنفذتين في نسيج التجربة الشعرية: أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، لتغطي سائر أنحائها، كما تتيح لهما التنصيص، من هذا الموقع بالضبط، على الوجهة الأسطورية المركبة التي تسلكها التجربة، والتشديد، أيضا، على ميثاقية تقبلها من زاوية كونها فضاء للتواجه بين رمزية إينانا ورمزية أورفيوس، ذلك «أن المنظومة النصية تحتم علينا الوقوف على أحداث، وشخوص، أومدركات نص بعينه انطلاقا من وجهة نظر معطاة، إذ أن وحدات إخبارية محددة تحظى بنصيب من التبئير تتم موضعتها في عمق الخطاب، بينما توضع أخرى في مكان بارز منه»[74].

74- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 312

طبقا لما ذكرنا في مكنتنا إذن إرجاع جميع الفضاءات، والأقنعة، والرموز، والقرائن، العراقية القديمة والهللينية الفاعلة في المتن إلى هذه البؤرة العنوانية الدالة. فإلى عنوان «زيارة السيدة السومرية» نستطيع الارتداد، مثلا، ب «الفرات»، في قصيدة «قارة سابعة»، و«ظبي عراقي»، و«جرّة خاوية من طين أور»، و«ظلمات العالم السفلي»، و«إيريش»، و«سميراميس»، و«أجنحة الثيران»، و«إينانا»، في قصيدة «الملكة والمتسول»، و«بابل»، و«اسمها اليوم غير اسمها السومري»، في قصيدة «الرباعية الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي». و«ثيران آشور»، في قصيدة «الدورة»، و«تحفر في عيني وجها سومريا»، في قصيدة «آخر مجانين ليلى»، و«الحائط المتآكل في أور»، و«كاهن من أريدو»، المستعملة مرتين، في قصيدة «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»، و«الكاهن السومري»، في قصيدة «في الحانة الدائرية»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية». و«نجمتك البابلية»، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة». و«بابل»، الواردة لثلاث مرات، في قصيدة «هي الذهبية المتسولة»، و«عشتار»، الحاضرة في قصيدة «الخطوات»، ثم «بابل»، مرة ثانية، في قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»، فثالثة، إلى جانب «أريدو»، و«شبعاد»، و«الحاجب البابلي»، في قصيدة «تهجدات»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة». وبالمقابل إلى عنوان «هبوط أورفي» نقدر أن نؤول ب «مدن الإغريق»، و«فيدياس»، الموظفة مرتين، و«برناسوس»، في قصيدة «الملكة والمتسول»، و«تاييس»، المعادة ثلاث مرات، و«فيدياس»، مرة أخرى، في قصيدة «الرباعية الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي». و«يهبط أورفي»، و«يبحث أورفي»، في قصيدة «هبوط أورفي»، و«أثينا»، في قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية». و«سفر إغريقي مأساوي»، في قصيدة «عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة».

إن المبدع هومن يختار عناوين نصوصه بناء على مسلك اصطفائي بموجبه تنتصب على رأس هذه النصوص صيغ لغوية، دلالية، ومجازية - رمزية، باعتبارها إمكانية إبدالية من بين إمكانات عدة تهيئها المخيلة العنوانية. وعلى قدر ما يرافق المسألة العنوانية، عادة، من استصغار وتنقيص في معظم المقاربات الأدبية، مما يصح تفسيره كنوع من اللامبالاة النقدية التي يصنف معها العنوان كمجرد عنصر خارج - نصي تربطه بالنص علاقة ملتبسة وواهية، يبقى المكون العنواني، خلافا لهذا، أحد العناصر الوازنة في أي بناء نصي، مثله مثل باقي المكونات التي مررنا بها. فهويمتلك، ولومع ضآلته النصية وانفصاله، طباعيا، عن جسد النص، القدرة على توجيه النص، والتأثير عليه، والفعل فيه في ظل انشراطه، بطبيعة الحال، بالإوالية التكوينية المتحكمة في هذا النص، والمكيفة لمناحي انبنائه. وعليه فبالرغم من كونه، أي العنوان، يعبر، بشكل أوبآخر، عن مشيئة إبداعية معينة، فإنه يتحول، بمجرد انضوائه إلى المجال النصي الذي

يعنونه، إلى جزء من هذا المجال، وبالتالي إلى واحد من مقومات الخطاطة التوليدية للنص، هذه الخطاطة التي وهي «تفسر النص لا تنتج نوايا المبدع وإنما الدينامية الصّورية التي على ضوئها تأتلف اللغة داخل النصوص، اهتداء بقوانين خالصة، وتبلور المعنى في استقلال عن إرادة المتلفظ»[75]. لذا فلا سبيل إلى التهوين من القيمة العلاميّة للشبكة العنوانية في المتن لأنها مكنّتنا، في غضون ما أنجزناه من توصيفات لمفاعيلها المختلفة، من التعرف أكثر، بله أفضل، على التجربة الشعرية، والإحاطة بأوسع ما يمكن من الدقائق والجزئيات المعتملة في فضائها، إذ من الثابت «أن تعيين الهوية يفضل، من الناحية العملية، مهمة العنوان الأكثر أهمية»[76].

ويعد الإهداء تقليدا ثقافيا ينم، بلاشك، عن لياقة أخلاقية إن لم تكن واجبة فهي، على الأقل، مستحبة. فهوشبيه بالتقريظ الذي كان معمولا به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النص المهدى إلى اسم معين أوإلى جهة مخصوصة فقد كان يجري تهميشه والقفز عليه وذلك اعتقادا في لاجدوى المردودية التحليلية التي يمكن أن ينوّر بها النص ويذلل استغلاقه. ومع ازدياد فائدة الموازيات النصية في الاستيعاب الوافي والمستدقّ للأعمال الأدبية سيحظى الإهداء بعناية البحث الأدبي ليرتفع بذلك من نطاق الممارسة الرمزية، الباذخة، والمزيدة، إلى مستوى الفعل الكتابي الدال والحائز على مشروعية التوازي مع النص الذي يتم إهداؤه. فما دام «العنوان يمتلك وظائفه فإن للإهداء وظائفه»[77]، التي يتكفل بها، هوالآخر، انطلاقا من موقعه وصيغته، وارتكازا كذلك على محتوى إرساليته ونوعية المرسل إليه.

ولأن الإهداء ينتمي إلى خانة الموازيات النصية الإرادية، أي التي تقع تحت مسؤولية المبدع، فلعل هذا ما يمنحه طابع مسلك رمزي مفكر فيه، متقصد، ومتوقع له إبلاغ المهدى إليه، وضمنيا الجمهور القارئ الواسع، إشارة خاصة حول علاقة المبدع المهدي، أوالنص المهدى، بالمهدى إليه، و«كما قلت فإن إهداء العمل الأدبي هوالملصق «الصادق أولا» الخاص بعلاقة ما «على هذا النحوأوذاك» تربط بين المبدع وبين بعض الأشخاص أوالمجموعات أوالكيانات المعنوية»[78].

إن الإهداءات المدرجة في فضاء المتن ليست، في الحقيقة، بالوفرة التي نجدها عليها في تجارب شعرية مغايرة، لكنها تبطن، على قلتها، إشاريات نعثر لها على ما يسوّغها في التجربة

75- Ibd., p. 30

76- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 77

77- Ibd., p. 17

78- Ibd., p. 126

الشعرية. فهي لا تتعدى الستة: أولها هو«إلى سليم عبد القادر»، ويخص قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، والثاني هو«في ذكرى بدر شاكر السياب»، ويخص قصيدة «الخطوات»، والثالث هو«في ذكرى صلاح عبد الصبور»، ويخص قصيدة «سقط الجروف»، أما الرابع فهو«في ذكرى أمل دنقل»، ويخص قصيدة «الذبالة»، بينما الخامس هو«في ذكرى حسين مردان»، ويخص قصيدة «عاثر الضباب»، في حين كان الأخير هو«في ذكرى الشهيد مالك»، ويخص قصيدة «تهجدات».

ومما نلاحظه في هذا الإطار أن إهداء واحدا، لا غير، قد جرى افتتاحه بالحرف «إلى»، وذلك في مقابل افتتاح باقي الإهداءات بالحرف «في»، وهوموجه إلى شخص يفترض فيه كونه حيّا يرزق، خلافا للمهدى إليهم الآخرين، وتجمعه بالشاعر آصرة روحية على منوال الذي يجمعهم به، لأن اعتبار الدّنووالحميمية يبقى واردا في أيّما إهداء كان. فالقصيدة مرسلة، مبدئيا، إلى كتلة من المتلقين: منهم قراء مواظبون ومطلعون صدفويون، ومنهم نقاد مختصون ومتتبعون.. غير أنها مرسلة، بوجه أخص، إلى متلق – صديق، مميز داخل سواد المتلقين الغائم، ومعنيّ أكثر من سواه، رغما من بعد المسافة الصوتية – الرمزية التي يبتنيها الحرف «إلى»، المكوّن من مقطعين صوتيين، «إ» و«لى»، بقصيدة – مرثاة في بطل دوستويفسكي، أوبالأدق في الأنا الشعرية التي تكتشف موتها المتخيل في ممات أحد بدائلها، بل ومعنيّ، فضلا عن هذا، بالموت كجرح، كمأساة، وكمصير.

هذا وإذا كان عنوان القصيدة المهداة، «مرثية الأمير ميشكين»، يحسم، مسبقا، في طبيعة الموضوع الشعري المهدى إلى ذلك المتلقي – الصديق، ألا وهوموضوع الموت، فمما لا ريب فيه أن التباس هذا الموضوع في عناوين القصائد الخمس الأخرى المهداة: «الخطوات»، «سقط الجروف»، «الذبالة»، «عاثر الضباب»، ثم «تهجدات»، سرعان ما يزول من خلال الصيغة الإهدائية: «في ذكرى»، المقرونة بأسماء نعلم بأنها قد فارقت الحياة. فالقصائد إياها تهم إذن أشخاصا ماتوا قبل تاريخ الكتابة والإصدار فتحولت حيواتهم الفائتة إلى ملكية من نصيب هذه القصائد تأخذ شكلا ذاكريا تستعيد عبره الأنا الشعرية، من داخل مأساوية الموت، تلك الحيوات، وشروخها، وآلامها، وأيضا ما كان من مغازيها الرؤياوية العميقة.

إننا «لا نستطيع تحديد شخص أوشيء كمرسل إليه مفضل، سواء في مفتتح العمل الأدبي أوفي ختامه، من غير أن يكون له، بطريقة ما، نوع من الجدارة الإسنادية»[79]. وفي حالتنا هذه فإن موت بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وحسين مردان،

79- Gérard Genette Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 127

ثم استشهاد الشهيد مالك، في أثناء الحرب العراقية - الإيرانية التي امتدت من عام1980 إلى عام1988، ينصب، وبقوة، في المجرى الرؤياوي للتجربة الشعرية، ويمد الأنا الشعرية بأقنعة ورموز تتخفى وراءها لتغوص في مأساوية غيابها، وضمنيا في مأساوية غيابها هي .. الآجل. إن أربعة أسماء، من بين خمسة، هي لشعراء ينتمون إلى نفس المحتد أوالسلالة الرمزيين للشاعر، وعلى الغرار منه فكل واحد من هؤلاء إلا وكان منشدا إلى امرأة / حلم / مثال.. وكما أمره ستندحر أسئلتهم وآمالهم، وحيواتهم حتّى. أما الاسم الخامس، المرفق بتشريف «الشهيد»، ضمن حمولته الدينية المتجذرة، فلا يعني موته شيئا من غير كونه افتداء بطوليا، رمزيا، لأور، ولسومر كلها، لأن معظم ما أصاب العراق القديم من كوارث وانهيارات تاريخية كان بسبب غزوات واجتياحات مصدرها بلاد إيران القديمة.

وهكذا فإن الحرف «في» المشكّل من مقطع صوتي واحد، بمعنى تقلص مسافته الزمنية، والمشحون بدلالة تدخيلية طافحة، يعطي الإهداء، في هذا الموقف، صبغة القرب من / أوالتماس مع / الاندغام ب / أوبالأحرى الحلول في شيء دان هوحياة - ممات كل مهدى إليه على حدة. فمن صميم ذكراهم المقتادة إلى نطاق الكتابة الشعرية تنهض الأنا الشعرية بمهمة تقويل الموت والتكلم معه، محاورة أولئك الراحلين ومرتحلة معهم، في آن معا، إلى لجج العدم اللامرئية، فتستنبت، جراء هذا، اكتناهات بليغة للإحباط المشترك، إحباط كل الباحثين عن وقدة الأمل في صقيع المستحيل.

إن الإهداءات الستة المذكورة سيستأثر بها ديوان واحد فقط هو«في مثل حنوالزوبعة». وعندما ندخل في الحسبان كون القصائد المهداة تتمحور، كافتها، حول موضوع الموت، وكون خمسة، من بين الستة المهدى إليهم، هم في عداد الموتى، فلربما اتضح لدينا مدى ما قام به هذا الموازي النصي من تفعيل رؤياوي للتجربة الشعرية عامة، ولطورها المتأخر بشكل خاص، لأن الديوان الخامس يجسد انتهاء الأنا الشعرية إلى خاتمة رحلتها الرمزية واصطدامها بشيء اسمه الموت أوالاستحالة.

ومن غير الإهداء يقابلنا المتن بممارسة إضافية تندرج بدورها في سياق الموازاة النصية، وتتجلى في تذييل القصائد والدواوين، سواء بسواء، بجملة من الإيضاحات، والتعليقات، والشروح، والتبريرات.. مما يدخل في دائرة الهامش النصي. ومعلوم «أن القانون التداولي لعنصر من عناصر التوازي النصي يتحدد من خلال مشخصات حجّيته أووضعيته الإيصالية: طبيعة المرسل، المرسل إليه، درجة نفوذ الأول ومسؤوليته، ثم المقدرة التعبيرية لإرساليته»[80]،

80- Ibd., p. 13

وبصدد الهامش، تحديدا، يظهر أن الدافع الأساسي إلى تبنيه، في جل التجارب الإبداعية، هورغبة المبدعين في رسم محيط تقبّلي يرونه ناجعا لإنتاج مقروئية منصفة لتجاربهم هذه. فدرءا لأية إسقاطات، أيّما تعسفات تأويلية يعهد إلى الهامش بتسطير مجموعة من الإشارات المنوّرة لما يعتقد أنه غامض في النص، والمستدركة لما يظن أن هذا النص قد سكت عنه أوفاته التلفظ به، مع بثها لمجموعة من الانتواءات التي يلتمس، ضمنيا، قراءة النص على هدي منها. إن الهامش يلعب، وفقا لهذا، نفس الدور الذي تلعبه المقدمة، لما تكون بقلم المبدع تدقيقا، وذلك من حيث الإبانة عن خلفيات بعينها، ومقاصد بذاتها، أومن حيث التصميم على توجيه القراءة وجهة مرغوبا فيها يتموضع معها النص في قلب تفكير صاحبه أولا، وبعدها لا ضير في أن تأخذه المعارف والحساسيات والأذواق، على تباينها، المأخذ الذي تريده، وترتئيه ملائما لأسئلتها وشواغلها وهواجسها.

ونحن نتحدث عن كتاب «الأعمال الشعرية» وكتاب «في مثل حنوالزوبعة» كنا قد توقفنا عند الحيز الزمني الذي يشغله، إبداعيا، كلا الكتابين، بحيث أمّم الأول حيزا ممتدا بين 1964 و1975، بينما امتد في الثاني من 1980 إلى 1988، وبفضل الهوامش التي خص بها الشاعر الكتاب الأول بتنا عارفين تماما لتواريخ إنجاز مختلف القصائد. ففي ذيل كل قصيدة من قصائد ديوان «نخلة الله» نلقى التاريخ الكتابي الذي يهمها على حدة، ونتعرف، بحسب ما هومسطر، على أن قصيدة «الكوز» تعود إلى عام1964، و«الصخر والندى» إلى عام1967، و«الغيمة العاشقة» إلى عام1967، و«جذور الريح» إلى عام1968، و«طوق الحمامة» إلى عام1967، و«العيش انتظارا» إلى عام1965، و«النهاية الثانية» إلى عام1967، و«نخلة الله» إلى عام1964، و«تتيانا ألكساندرفنا» إلى عام1966، و«القش» إلى عام1966، و«وقت للحب ووقت للتسول» إلى عام1967، و«الكهف القديم» إلى عام1968، و«الجذوع» إلى عام1966، و«قهوة العصر» إلى عام1965، وأخيرا «غمامة من غبار» التي تعود إلى عام1967.

إن تثبيت تواريخ كتابة القصائد مسألة متقصدة، على ما يبدو، من طرف الشاعر، إذ يعول عليها في تزجية معلومات مدققة، للقراء والنقاد على السواء، حول زمن ولادة كل قصيدة من قصائد الديوان، وتبليغ إرسالية مخصوصة تروم، في العمق، الإخبار بالمؤشرية الزمنية لتراتبية هذه القصائد التي تخالف، كما هوواضح، الوجه الذي اتخذته تراتبيتها الطباعية. ومن هذه الزاوية تلوح فائدة الهامش التأريخي، في هذا الإطار، جد إيجابية لأنه بفضل هذا الصنف من الهوامش يتاح للقراءة أن تحاط علما بالتاريخ الفعلي لتكوّن المؤلفات الشعرية مثلما هوالحال بالنسبة للديوان الأول، وبالتالي لما أسميناه طورا رعويا في التجربة الشعرية. فعلى النقيض من تدخلية الاعتبار الطباعي الذي تعنيه، قبل أي شيء آخر، اقتضاءات

الطول والقصر والحسابات الإخراجية الصارمة، يمدنا الهامش بمعطيات تؤول إلى الاعتبار الإبداعي، وإلى حقيقة التمفصل الزمني الذي استحكم في ولادة القصائد. وإذا رغبنا في التمثيل فإن الاعتبار الإبداعي ليستوجب إحلال قصيدتي، «العيش انتظارا»، و«قهوة العصر»، ما دامتا تحملان تاريخ1965، محل قصيدة «الصخر والندى»، التي كتبت عام1967، مسبوقتين، طبعا، بقصيدة يجمل بها أن تنتقل إلى مقدمة الديوان، هي «نخلة الله»، لأنها ترجع، شأنها شأن قصيدة «الكوز» التي يفتتح بها الديوان، إلى عام1964. ومقابل هذا فإن قصيدتي، «جذور الريح»، و«الكهف القديم»، العائدتين إلى عام1968، حريّ بهما أخذ صفهما في آخر الديوان، بعد قصيدة «غمامة من غبار»، المنجزة عام1967، والتي تعد الأخيرة من حيث التراتبية الطباعية.

وفيما خلا عامل الانسجام الكامل بين التاريخ الكتابي لقصيدة «الكوز» وبين امتياز تصدرها الطباعي للديوان تقتطع باقي القصائد لنفسها مواقع لا تتفق مع المسار الفعلي لتسلسلها الإبداعي. لكن ما هوجدير بالانتباه، فيما يخص التراتبية الإبداعية للقصائد، هوكون قصيدة «قهوة العصر»، التي اعتبرناها منطلق مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة في المتن، وإن تأخرت، طباعيا، إلى الصف ما قبل الأخير، تنتمي إلى تاريخ متقدم، إلى عام1965 كما ذكرنا، بمعنى إلى فترة باكرة في التاريخ التكويني للمتن. ثم إن كان مستساغا، ارتكازا على منطق السيرورة الإبداعية، أن تتأخر ولادة قصائد: «الصخر والندى»، و«الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«النهاية الثانية»، و«غمامة من غبار» إلى عام1967، و«الكهف القديم» إلى عام1968، بناء على أهليتها الاستشرافية، ولوفي حدود ضيقة، للأفق البنائي والنصي المعقد الذي سوف تلجه التجربة الشعرية، فإن ما قد يتلامح مربكا لمنطق كهذا هوأن تتم ولادة قصيدة موسومة بطابع غنائي، لا جدال فيه، كـ «جذور الريح»، في عام1968، أي في الرمق الأخير من عمر تجربة ديوان «نخلة الله».

إن اتصاف المرحلة الرعوية في التجربة الشعرية بهذا النوع من التراوح بين قصائد غنائية - بسيطة وأخرى، على قلتها، درامية - مركبة يمكن تبريره بمعاناة الشاعر في البحث عن صوته الخاص، وهي المعاناة التي سيجتازها سائر شعراء جيله. أما إن نحن احتسبنا، إجرائيا، كون ديوان «نخلة الله» يعد ثالث مجموعة شعرية يكتبها الشاعر بعد المجموعتين الشعريتين المخطوطتين، المشار إليهما في موضع سابق من هذا المبحث، وراعينا أن قصائدهما أنجزت بين عامي1959 و1961، وفقا لما أثبتناه آنفا، هذا دون إغفال ما قد يكون لهما من تماس، فيما نرجّح، مع الديوان الأول، فلربما مالت بنا هذه المعطيات إلى التعامل مع مرحلة ديوان «نخلة الله»، التي امتدت من عام1964 إلى عام1968، كمرحلة مخاض: قلقة، ارتجاجية، وتربصية، تأتلف

في نطاقها قصائد من صميم أي بدء شعري وقصائد تتألق فيها الكتابة فتأخذ شكل التماعات واعدة، وقصائد تعاود فيها الكتابة ارتكاسها ثانية إلى مشترط البداية وهكذا دواليك. بيد أنه مع انتفاء الانتظام الإبداعي واهتزاز مؤشر التعاقبية الكتابية، الذي يقتضي تنامي التجربة الشعرية أن يسلك منحى تصاعديا، فإن هذا لم يمنع الشاعر من النظر إلى قصائد الديوان، في عمومها، كلحظة ناضجة في سيرته الشعرية، مقارنة مع قصائد مجموعتيه الشعريتين غير المنشورتين، وأكثر من هذا أن يمتلك الجرأة على التخلص الذهني والنفسي، بله الرمزي، منها، وذلك بطبعها وطرحها في سوق التداول الشعري والثقافي، لأن خطوة كهذه هي ما سيكفل له، إسوة بشعراء جيله، وضعا اعتباريا مستحقا، لا محالة، في الوسط الأدبي العراقي والعربي، ثم تحفزه على صيانة هذا الوضع وتكريسه، وما من سبيل إلى هذه الغاية من غير تطوير الأداء الشعري وتسخير المعرفة والمخيلة الشعريتين لصالح كتابة قوامها التجريب الواعي، المنتج، وهوما ستؤكده الدواوين الموالية.

انطلاقا من الديوان الثاني، «الطائر الخشبي»، سيطرأ على مضمون الهامش وشكله، ومكانه أيضا، تغيير ملموس. ففي هذا الديوان سيلجأ الشاعر إلى إثبات مكان كتابة القصائد إلى الجوار من تاريخ كتابتها، كما أنه سيعتمد طريقة التبليغ الإجمالي، عن هذه الأمكنة والتواريخ، مبررا هذا المسلك بقوله: «رأينا من المفيد لفهم المناخ الشعري العام الذي كتبت فيه القصائد.. أن نشير، في هذه الزاوية المنفردة، إلى السنة التي كتبت فيها القصيدة.. وإلى المدينة التي اكتملت فيها تجربة مكتوبة»[81]، مع إرجاء الهوامش المتعلقة بالقصائد جميعها إلى آخر الديوان، وإعطائها هيئة كشّاف شارح Glossaire، أي توسيعها لتشمل، علاوة على الأمكنة والتواريخ، عناصر تنوير اقتضى نظر الشاعر إيرادها وذلك سعيا منه إلى ضمان حد أدنى من السلامة التأويلية. أما في ديواني، "زيارة السيدة السومرية"، و"عبر الحائط.. في المرآة"، فسيتابع نفس التوجه سوى ما كان من تخليه، مرة ثانية، عن ذكر أمكنة كتابة القصائد.

وريثما نخوض في مقاربة عناصر التنوير هذه ومساءلة دلالتها فإننا نرى في التفات الشاعر إلى أمكنة كتابة القصائد، بدءا من ديوان "الطائر الخشبي"، كما قلنا، كما لوكان بمثابة استدراك لخلل جائز أن يكون قد لاح له في طبيعة المادة الهامشية القائمة بديوان "نخلة الله"، التي لم يعن فيها بالمعطى المكاني، الأمر الذي ربما اعتبر، في تحليله الشخصي، تغييبا لمعلومة قد تكون لها فائدتها الأكيدة في استيعاب المناخ الشعري العام الذي كتبت فيه قصائد الديوان الأول. لكن حتى وإن كان الشاعر قد قفز على هذا المعطى فإن مجرد تقرّينا الأوّلي لكرونولوجيا

81 - هوامش ديوان «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص255.

دواوين الشاعر، على ضوء من سيرته الحياتية، لكاف لتعريفنا، ضمنيا، على مكان كتابة قصائد هذا الديوان، ألا وهوموسكو، وذلك بالنظر إلى تواجده، حينها، في الاتحاد السوفياتي، سابقا، كطالب في معهد غوركي للآداب، هذا إن لم نشأ الغوص في العمق من الديوان لأن ما تتلون به القصائد من انفعالات رؤياوية نوستالجية تعتقل الأنا الشعرية في ذكرى "إيدن" السومرية، مسقط رأسها الفردوسي، يفترض انحفار مسافة جغرافية / رمزية تفصلها عن تلك ال "إيدن". ولأن الشاعر كان، في تلك الأثناء، يدرس بموسكوفقد كان من البديهي أن تجري كتابة نسبة هامة من قصائد الديوان بالمغترب الموسكوفي المتموقع على مسافة جغرافية / رمزية دالة من سومر، المكان والحلم.

ففي بسطه لأمكنة وتواريخ كتابة قصائد ديوان "الطائر الخشبي" يفيدنا الشاعر بأن «الراقصة والدرويش، السوناتا الرابعة عشرة، الكنز، ليلية، مرثية كتبت في مقهى، هذه القصائد كتبت في موسكوبين عامي 1964، 1966- الطائر الخشبي، الدخان، كتبتا في بغداد بين عامي 1967، 1968- ممثل واحد في قاعة فارغة، الطائر المرمري، الملكة والمتسول، قارة سابعة، هذه القصائد كتبت في بغداد عام1969- الرباعية الأولى، الرباعية الثانية، كتبتا في بغداد عام1970»[82].

والذي يستنتج من هذه التدقيقات أن مجموعة من قصائد الديوان الثاني قد كتبت في تزامن مع كتابة قصائد الديوان الأول، بل وأن قسما منها قد كتب قبل كتابة قصائد بذاتها من هذا الديوان دائما، ومع ذلك فقد ارتأى الشاعر استبقاءها إلى الديوان الثاني. ولعل هذا ما يؤكد الخاصية التمخضية، الملمع إليها قبل قليل، التي سادت بداية التجربة الشعرية، بحيث لم تعرف الفترة الممتدة من عام1964 إلى عام1968، بما هي فترة إنجاز قصائد ديوان «نخلة الله»، ولادة قصائد متألقة بنائيا فقط حدث أن ضمها الديوان الأول إلى حوزته، وإنما هي تميزت، أيضا، بولادة قصائد ممتلكة لشرعية الانضواء إلى أفق الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، مثل «الراقصة والدرويش»، و«السوناتا الرابعة عشرة»، و«مرثية كتبت في مقهى»، سيتمّ الاحتفاظ بها إلى الديوان الثاني.

هذا من جانب، ومن جانب آخر إذا كان طبيعيا، للغاية، أن تحصل كتابة قصائد من قبيل «الكنز»، و«ليلية»، و«الطائر الخشبي»، في نفس الفترة، لكونها تبدومثقلة بترسبات من البناء الشعري الغنائي - البسيط، الأمر الذي سبق وأن تطرقنا إليه ضمن المبحث الثاني من الفصل الثاني، فإن تأخر كتابة قصيدة، بالمواصفات عينها، وهي «ممثل واحد في قاعة فارغة»، إلى عام1969 ليعبر بجلاء عن درجة تجذر ما أسميناه باللاوعي الرؤياوي، المرفق بتداعياته البنائية

---

82 - نفسه، ص255.

والنصية، في بنية المتن، إذ بالإضافة إلى هذه القصائد الأربع، من الديوان الثاني، توجد قصائد أخرى يؤمها الديوان الخامس، على نحوما بينا في سياق مغاير، تتكتل في إطار هذا اللاوعي دون سواه. إن عام1969 إذن هوعام الانفراز التام للقصائد الدرامية - المركبة، سواء على صعيد الديوان الثاني أوعلى صعيد المتن برمته، وانخراطها في تعاقبية منسجمة وذلك إلى حين اختتام التجربة الشعرية. ففي هذا العام ستكتب قصائد: «الطائر المرمري»، و«الملكة والمتسول»، ثم «قارة سابعة»، وبصدد هذه الأخيرة من المعلوم أنها تمثل أول قصيدة مدورة كتبها الشاعر، وعند قولنا التدوير فنحن نعني عثور الشاعر على القالب الإيقاعي المؤهل لتأطير جملته الشعرية الدرامية - المركبة، هذه الجملة التي بدأ انحياز المتن إليها، في حقيقة الأمر، منذ عام1965، أي مع كتابة قصيدة «قهوة العصر». وبحلول عام1970 ستعرف تقنية التدوير الإيقاعي، في المتن، دفعة قوية بفضل قصيدتين هما «الرباعية الأولى»، و«الرباعية الثانية»، في انتظار انحسام شأنها، من خلال قصائد الدواوين اللاحقة، كاختيار جمالي أساسي ينبع عن حس تجريبي جذري يخفر التجربة الشعرية ويرسم لها وجهتها الأدائية.

وعلى شاكلة ما لاحظناه في الديوان الأول ستخضع القصائد في الديوان الثاني، هي الأخرى، لتراتبية طباعية لا علاقة لها بتراتبيتها الكتابية. كذا ستسبق قصيدة مكتوبة بين عامي 1967 و1968، هي «الدخان»، قصيدة «مرثية كتبت في مقهى»، المكتوبة بين عامي 1964 و1966، وبالمثل فإن قصيدة «الرباعية الأولى»، الآيلة إلى عام1970، توجد متقدمة، طباعيا، على قصيدة «الطائر الخشبي»، التي كتبت بين عامي 1967 و1968، مما يؤكد طغيان الاعتبار الطباعي على الاعتبار الإبداعي.

أما بخصوص ديوان «زيارة السيدة السومرية» فهويقول: «الإقامة على الأرض، في أدغال المدن، هبوط أورفي، الدورة، زيارة السيدة السومرية، هذه القصائد كتبت عام1972- توقيع، آخر مجانين ليلى، إطار الصورة المتناثرة، السيدة السومرية في صالة الاستراحة، في الحانة الدائرية، كتبت عام1973- الرباعية الثالثة، كتبت عام1971»[83]. وخلافا لما رأيناه في الديوانين السابقين من تضارب بين التتالي الكتابي للقصائد وبين واقع اصطفافها الطباعي فإننا نلمس هنا شيئا من التوافق بين الجانبين، باستثناء حالتين اثنتين، واحدة انفردت بها قصيدة «الرباعية الثالثة»، إذ رغما من كونها أول قصيدة من حيث الأقدمية الزمنية نلفيها محتلة المرتبة ما قبل الأخيرة في الديوان، بينما اختصت بالأخرى قصيدة «توقيع»، المكتوبة عام1973، ورغم هذا فهي تتموقع في رتبة سابقة على ثلاث قصائد، كتبت عام1972، وهي «هبوط أورفي»،

83 - هوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص351.

و«الدورة»، و«زيارة السيدة السومرية». ومما يتضح، في هذا الشأن، أن الطول المفرط للقصيدة الأولى، بل إنها أطول قصيدة في المتن كله، ثم القصر النسبي للقصيدة الثانية، قياسا إلى باقي قصائد الديوان، من المحتمل أن يكونا السبب في اتخاذ القصيدتين، طباعيا، موضعين غير موائمين لمحلهما من التراتبية الكتابية.

وفيما يتعلق بديوان «عبر الحائط.. في المرآة» نجده ينص على أن «التحول، أوراسيا، عين البوم، هذه القصائد كتبت عام1974- القصائد الأخرى كتبت جميعا عام1975»[84]. وللتذكير فهذه القصائد هي: «الزرقة الهامسة»، «الرقصة المؤجلة»، عبر الحائط.. في المرآة»، «حب في الممر»، «هبوط أبي نواس»، «النيزك»، «رغبة تحت الشجر النحيل»، «خيط الفجر». ولعل إيراد الشاعر لعناوين القصائد الثلاث وفقا لتسلسلها في الديوان، وكون القصائد الثمانية غير المسماة تأتي متسلسلة، هي أيضا، في الديوان، مباشرة بعد هذه القصائد، قد يفيدنا في استخلاص مؤداه توفّق الديوان الرابع في جعل التراتبية الطباعية في موقع تبعية تامة للتراتبية الكتابية. وحتى مع صعوبة إقامة أي تمايز أومفاضلة بين قصائد هذا الديوان فإن تتابعها المتماسك، وتدريجها المقنع للحمولة الرؤياوية، في لحظة دقيقة من سيرورة التجربة الشعرية لمن بين ما يدفعنا إلى الجزم بموضوعية المرتبة التي نالتها كل قصيدة على حدة، وهي المرتبة التي يسوغها تاريخها الكتابي من جهة، وانشدادها، من جهة ثانية، إلى مستلزم إنضاج التعبير الشعري وتصليبه في هذه اللحظة بالذات.

وبإعمالنا النظر في الخط البياني الذي سلكه الهامش، باعتباره موازيا نصيا، مهمته تعيين تواريخ وأمكنة كتابة قصائد المتن، سنلاحظ اكتفاءه بالإشارة إلى التواريخ دون الأمكنة، في ديوان «نخلة الله»، ومزاوجته بين الاثنين، في ديوان «الطائر الخشبي»، ثم اعتناؤه، ثانية، بالتواريخ وإحجامه عن تحديد الأمكنة، في ديواني، «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، وصولا إلى التخلي النهائي، في ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، عن التصريح لا بتواريخ كتابة القصائد ولا بأمكنتها، ليغدوعنصر الإفادة الوحيد، فيما يخص زمن الإنجاز، هوتاريخ 1988، العام الذي صدر فيه الديوان. وإذا حق لنا أن نفترض، على نمط ما ذكرناه سابقا، أن الشروع في كتابة قصائد الديوان الخامس سيكون في عام1977، بما أنه تاريخ نشر الديوان الرابع، فمعنى هذا أن الفترة الزمنية الممتدة من عام1977 إلى عام 1988، تستقيم، إجرائيا، فترة إجمالية تستوعب كل القصائد، وذلك لأنه على الرغم من معرفتنا، عبر متابعة ما ينشره الشاعر من قصائد خارج المجموعات الشعرية، بأن قصيدة «في مثل حنوالزوبعة»، مثلا، نشرت

---

84 – هوامش ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص467.

عام1980، وأن قصيدة «سقط الجروف» نشرت عام1983، فليس بخاف علينا أن تاريخ النشر شيء وتاريخ الكتابة شيء آخر تماما.

وبالمثل فإن ما قلناه عن مكان كتابة معظم قصائد ديوان «نخلة الله»، أي موسكوما في ذلك ريب، يصح لنا أن نخمن لقصائد دواوين «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، و«في مثل حنوالزوبعة»، نفس المكانين اللذين يتوزعان محلية كتابة قصائد ديوان «الطائر الخشبي»، ألا وهما موسكووبغداد، لأن هناك أكثر من دليل، في سيرة الشاعر، يعمل على توكيد هذه الفرضية. ومن هنا يمكننا القول بأن التجربة الشعرية قد تخلقت، في شموليتها، بين هذين القطبين المكانيين: بين موسكو، بصفتها نقطة مكانية متنائية عن الرحم السومري، وكإمكانية جغرافية / رمزية لمفاقمة أحاسيس الاقتلاع والاغتراب عند أنا شعرية تنوب مناب الشاعر، وبغداد، باعتبارها نقطة مكانية توجد على مرمى حجر من ذلك الرحم، وبالتالي كإمكانية جغرافية / رمزية، هي الأخرى، لاستنبات أحاسيس القرب والحميمية، الوجوديين، لديها.

من 1964 إلى 1988، كانت تلك هي المدة التي استغرقتها السيرورة التكوينية للمتن، بحيث تهيأ للشاعر أن يكتب ثلاثا وستين قصيدة خلال أربعة وعشرين عاما. وبالاستئناس بالتفاصيل والبيانات التي تقدمها الهوامش المتحدث عنها نتبين أن اثنتي عشرة قصيدة تمت كتابتها خلال أعوام 1964 / 1965 / 1966، وعشر قصائد خلال عامي 1967 / 1968، وأربع قصائد خلال عام 1969، وقصيدتين اثنتين خلال عام 1970، وقصيدة واحدة خلال عام 1971، وخمس قصائد خلال عام 1972، وخمس قصائد أخرى خلال عام 1973، وثلاث قصائد خلال عام 1974، وثمان قصائد خلال عام 1975، ثم أخيرا ثلاث عشرة قصيدة بين عامي س / 1988.

ومما يستخلص من هذا التدقيق أن الفترة الممتدة من عام 1964 إلى عام 1969 ستتميز بكثافة لافتة في الكتابة، إذ يصل معدل الإنتاج فيها إلى أربع قصائد، سنويا، في أثناء أعوام 1964 / 1965 / 1966، وإلى خمس قصائد عامي 1967 / 1968، وإلى أربع قصائد عام 1969. أما خلال عام 1970 فسينحدر هذا المعدل إلى حدود قصيدتين اثنتين، بل وإلى قصيدة واحدة فقط خلال عام 1971، وإذا علمنا أن هذه القصيدة هي «الرباعية الثالثة»، القصيدة الأطول في المتن، زيادة على كونها أولى قصائد الشاعر المدورة تدويرا كاملا وناضجا، فسيسهل علينا استيعاب لماذا استغرقت كتابتها، بمفردها، عاما بأتمه. بعد هذا سيرتفع المعدل السنوي من جديد، خلال عام 1972، إلى خمس قصائد، من ضمنها قصيدة «هبوط أورفي»، وقصيدة «زيارة السيدة السومرية»، الشيء الذي يعني انكتابهما في تواقت مع تصرّم الثلث الأول من عمر التجربة الشعرية، وأيضا على مسافة من استهلاكها للثلثين المتبقيين من عمرها هذا، ليستقر المعدل في خمس قصائد

حتى خلال عام 1973، ثم لينزل إلى ثلاث قصائد خلال عام 1974، وذلك ريثما يحقق، بحلول عام 1975، أعلى مستوى له على الإطلاق، بحيث وصل إلى ثمان قصائد، «ولأول مرة يشهد له عام مثل هذا الزخم في الكتابة. ولربما أشارت هذه الحال إلى الوضع النفسي المتأزم للشاعر»[85]. على أننا نفضل أن نعطي لهذا التبرير معادلا من قلب التجربة الشعرية ذاتها، ويتعلق، في تحليلنا، ببلوغ المسار الرؤياوي في رحابها، وتحديدا عند المحطة التي يمثلها ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، إحدى لحظاته الحرجة مما استدعى عدم التراخي في مواكبة هذه اللحظة، بله القبض عليها، وذلك مهما كلف الأمر من عنت بنائي وجهد تخييلي، لأن جميع القصائد المكتوبة في هذه الفترة الضيقة، إذا استعملنا المعيار الإبداعي الصرف، تنتمي، بالتساوي، إلى صنف متقدم وراقٍ جدا في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة.

لكن أن تجري كتابة الثلاث عشرة قصيدة التي يأويها ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، على مدى أحد عشر عاما، وهوالوعاء الزمني الذي تطلبته كتابة الخمسين قصيدة التي تتقاسمها الدواوين الأربعة الأولى، فأمر ليس في مكنتنا تفهمه سوى في سياق اختراق التجربة الشعرية، عبر هذا الديوان بالذات، للمنطقة الأوعر والأقسى في تدرجها الرؤياوي، أي منطقة الموت. فهذا الديوان يؤم، لوحده، ست قصائد، من مجموع ثلاث عشرة قصيدة في كامل المتن، تتمحور حول سؤال الموت، وقد كان طبيعيا أن تتراخى نشاطية الكتابة مباشرة بعد الزخة الإبداعية الاستثنائية التي ميزت العام الثاني من إنجاز الديوان الرابع، «عبر الحائط.. في المرآة»، لأنه إن كانت هذه الزخة من قبيل التعبير المحتدم عن رد فعل الأنا الشعرية تجاه احتدامية مصيرها المأساوي المرتقب، فالظاهر أن تدني منسوب الكتابة، بعد ذلك، إلى معدل قصيدة واحدة، تقريبا، في العام إنما هوتعبير، مواز، عن عسورة التكلم، شعريا، من داخل شيء اسمه الموت وحيث لا لغة تعلوعلى لغته، أوبالأحرى على انكتابه هو، فعليا ورمزيا، في كيانات الأموات، وارتسامه كجرح إن في أجساد الأحياء أوفي أرواحهم. إن انوجاد الأنا الشعرية في معمعان قيامة Apocalypse، من جنس القيامات الأسطورية والدينية، لم يكن ليصيبها هي فقط بما يمكن نعته بالارتياع الرؤياوي المطبق، بل وكان لابد وأن تنشأ عنه آثار سواء على طبيعة الكتابة الشعرية أوعلى معدل إنتاجيتها[86].

---

85 – ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص369.

86 – لذلك ليس من المستغرب أن يعمد الشاعر ابتداء من عام 1979، تاريخ صدور كتابه «ماياكوفسكي، قصائد مختارة»، إلى الاهتمام بترجمة قصائد ودواوين ومختارات من الشعر العالمي «ماياكوفسكي، يسنين، بوشكين، بلوك، مارينا تسفيتاييفا، حمزاتوف، أفلاطون، باثيو، لوركا». وإذا كان من الجائز اعتبار نهاية السبعينات الفترة التي اختمرت فيها قراءاته للشعر الروسي بخاصة، مما دفعه إلى محاولة إشراك قراء العربية في قسط من تجارب

وفي نطاق الهامش دائما فإن ما أسند إليه من مهام إيضاحية لم ينحبس ما عدا في تسمية تواريخ وأمكنة كتابة قسم أساسي من قصائد المتن، إذ بالإضافة إلى قيامه بهذه المأمورية رتبت له كذلك مهمة تنويرية أخرى تتصل بتجلية بعض ما يراه الشاعر من غموض يكتنف أسماء، ورموزا، وقرائن، وحيثيات، يتوقف إلمام القراءة بالقصائد على مدى إدراك خلفيتها ومرجعها وكنهها، ثم معرفة ما يراد منها في سياق مخصوص هوسياق التجربة الشعرية. وإذن فالأمر يتعلق بالهامش حين تحوله إلى صنف من ميتالغة موضوعة تحت إمرة القراءة، غايتها توفير مفاتيح مناسبة للولوج إلى التجربة الشعرية. حقا «إن «مقاصد» الكاتب هي «عمليات تعقيل»، وتعليقات لابد أن تؤخذ بعين الاعتبار. ولكن لابد أيضا من أن تنقد على ضوء العمل الفني المنجز»[87]، بمعنى أن الشاعر وهويبسط، توسطا بالهامش، ما اتخذ، في قلب الكتابة الشعرية، هيئة مضببة بضغط من الإعمال المجازي والكثافة الرمزية، أووهويشرح ما توسّمه مستعصيا على الفهم حتى وإن لم تستثمره هذه الكتابة، فإنما هويستهدف موافاة الفاعلية القرائية بجوهر ما يتوخاه من تجربته الشعرية، وبتعبير آخر بوجهة تفكيره هو، شخصيا، في شأنها، وذلك انطلاقا من كون أيّ ممارسة إبداعية إلا وهي منشدة إلى وتد معقوليتها الذاتية.

أن يبادر الشاعر، بمحض اختياره، إلى ركوب مسلك التعليق على قصائده فإن هذه المبادرة تجد مسوغها في ما يمتلكه المبدعون، مبدئيا، من حق الإدلاء بالرأي في ما يكتبونه وما ينشرونه من أعمال، لأنهم المعنيون الأوائل بهذه الأعمال. ولأن هذا الحق مسؤولية كذلك فإن تبعات إدلاء الشاعر برأيه، ولوأن هذا الرأي لا يتمتع بصفة الإلزامية، يتحملها هوقبل غيره لأن تنصله المحتمل منها معناه تنكره، غير المفهوم، لمقاصد واستهدافات شاء لتجربته أن تقرأ، إن أمكن، على ضوء منها. فالهامش يعد من نمط «التعليقات الحاملة لتوقيع المؤلّف في أحد الأعمال والتي يعتبر مسؤولا عنها مسؤولية كلية»[88].

شعرية عميقة شكلت، بالنسبة إليه، سندا شعريا وثقافيا خلال الشوط الأعقد من تجربته الشعرية، فإن الأمر خقيق بالتأمل هواقتران هذه الترجمات، أوبالأصح أغلبها، بكتابته للديوان الخامس، وهوما يستنتج منه انشغال الشاعر بالبحث عن أفق إبداعي، لا يخلومن حميمية، يتجاوز بواسطته ما لحق إيقاع الكتابة لديه من بطء في تلك الأثناء على وجه التحديد، فكانت الترجمة هي المخرج المناسب من هذا المأزق، لاسيما وأنها سنحت له بدمغ مترجماته المذكورة تلك بدمغة شاعرية متفردة، بل ولم تسلم حتى الدراسات التي قدم بها للبعض من هذه الترجمات، فضلا عن رصانتها، من التجنيح الشاعري حتى لكأنها قصائد نثر مطولة.

87 – أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام خطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق1972، ص192-191.

88– Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 15

وفي هذا الباب نلاحظ أن الشاعر لم يلجأ إلى الشرح والتعليق إلا بدءا من الديوان الثاني، «الطائر الخشبي». ولعل استثناءه الديوان الأول، «نخلة الله»، ينسجم، غاية الانسجام، مع ما استخلصناه، بعد التحليل، من كون هذا الديوان لا يطرح، للأسباب التي سقناها، تعقيدات جمة كتلك التي تطرحها الدواوين اللاحقة. لهذا لم تبرز الحاجة الملحة إلى الإيضاح والتنوير إلا عند انعطاف التجربة الشعرية إلى الأفق الدرامي - المركب، تماشيا مع انتقال الأنا الشعرية من صعيد المعيش الرعوي إلى أتون الخبرة المأساوية، وهذا الانعطاف سيستوجب من الشاعر تسخير عدّته القرائية، التي استقاها من مختلف حقول المعرفة والإبداع، للنهوض بالأعباء البنائية والنصية والتخيّلية والرؤياوية، الجسيمة، التي اعترضت سبيل التجربة. وإذا كان جانب هام من هذه العدّة قد أخذ شكلا سافرا، من خلال إثبات مقتطفات متنوعة في مفتتح الدواوين والقصائد، مثلما سنعاين هذا بعد قليل، فإن جوانب أخرى من الموارد الاسترجاعية، سيان كانت أقوالا أومقاطع أوأبياتا شعرية، وقرائن ترميزية متنوعة، سوف يقع تذويبها في المنتسج الشامل للتجربة الشعرية. ومع ما يجلبه هذا الأمر من تخصيب للتجربة وإثراء لتعبيريتها فإنه يخلف بعض المصاعب الإحالية والتأويلية، الشيء الذي كان، على ما يتضح، من بين توقعات الشاعر.

إن الهوامش المثبتة ليست كلها من حجم واحد، ذلك أننا نجد هوامش على درجة من التوسع والإفاضة بينما أخرى يطبعها الاقتصاد، إضافة إلى أنها لا تغطي كافة القصائد وإنما البعض منها ممّا يراه الشاعر خليقا بالشرح والتعليق. ففي ديوان «الطائر الخشبي» يتوقف الشاعر عند رمزية «أوديت»، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، محيلا إياها على أوبّرا «بحيرة البجع» للموسيقار الروسي بيوتر تشايكوفسكي. أما عن قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة» فهويقر بأنها «محاولة تجسيد إيقاع شعري لهذا العمل الموسيقي»[89] الذي ألفه الموسيقار الألماني لودفيغ فان بتهوفن. وفي قصيدة «قارة سابعة» يوضح لنا بأن «أريول» هوالاسم الذي اشتهرت به إحدى القاعات السينمائية الموسكوفية، وكون «متروبول» هوالاسم الذي يعرف به أحد الفنادق الموسكوفية، المميّز بشكله المعماري القديم. وسيعمد، في قصيدة «الملكة والمتسول»، إلى التعريف بالأسماء التي تحفل بها، كالنحات الإغريقي «فيدياس»، والشاعر العباسي «أبي نواس»، و«فيدرا»، و«ابتهال»، و«أوفيليا»، و«جولييت»، و«إينانا»، و«أفروديت»، موردا الزاوية التي اختار النظر من خلالها إلى رمزية هذه الأسماء، إذ يقول: «فيدياس: النحات الإغريقي المعروف ويمثل في هذه القصيدة محاولة الإمساك بالجمال الأزلي، ويمثل أبونواس

89 – هوامش ديوان «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص255.

محاولة البحث عن النشوة الأزلية. وفي هذه القصيدة تتحد النشوة الهائلة بالجمال اتحادا أبديا.
فيدرا: بطلة يوروبيد المعروفة.. التي جعل منها الشاعر راسين عنوانا لإحدى مسرحياته الرائعة.
وتمثل هنا الجمال التراجيدي الفاجع، ولأنها قضت نحبها دون أن تبل لهيبها بقطرة من ماء.
ولقد ظلت الفجيعة تعانق الجمال الباهر عبر مختلف العصور والحضارات في الأعمال الفنية
الرائعة. ولا يمكن بأي حال أن نفهم شخصية الملكة، في هذه القصيدة، دون أن نراها اتحادا
جماليا وأخلاقيا أوانصهارا تاما لابتهال، وجه الملكة المعاصر، وفيدرا الملتهبة وأوفيليا بجنونها
وبراءتها وجولييت المندفعة الجريئة التي يأتي ذكرها في القصيدة كعنصر آخر يكتمل به الوجه
نهائيا، وعندئذ تبدأ إينانا، الإلهة السومرية، بتمثيل هذا التكوين الجمالي والأخلاقي. وإينانا
هي عشتار في الأدب البابلي القديم، وهي أفروديت التي انشقت عنها محارة في البحر»[90].

وإثر عرضه لقصة هبوط «روميو» إلى قبر «جولييت»، على النحوالذي تجري عليه في مسرحية وليام شكسبير، يعرّف ب «إيرشكيجال»، ملكة العالم السفلي في الميثولوجيا السومرية والبابلية، ثم يعرّج على رؤيا «غلجامش» في العالم السفلي. وكما لا ينسى الإشارة إلى رمزية «برناسوس» في الميثولوجيا الإغريقية، مع التنصيص على اقتدائه، في استثمار رمزية هذا الجبل الإغريقي، بما فعله الشاعر الإيطالي دانتي أليغيري، في جزء المطهر من «الكوميديا الإلهية»، لما كان يتغنى بجمال حبيبته بياتريس، لا يغفل كذلك تفصيل الحديث في «أغنية حب سومرية»، وظفها في القصيدة، مسلطا الضوء على سياقها الديني والثقافي.

وفي قصيدة «الطائر المرمري» يعود، مرة أخرى، إلى رمزية «أوفيليا»، بطلة شكسبير، مثبتا نص الأغنية التي كانت ترددها، في مسرحية «هاملت»، عندما مسها الجنون، وهي الأغنية التي تضعها القصيدة موضع تناص لا تخفى ملامحه. وبخصوص قصيدة «الرباعية الثانية» فنحن نلقاه يعيّن مصدر رمزية «تاييس»، مضاعفة إينانا في القصيدة، الذي هورواية «تاييس» للروائي الفرنسي أناطول فرانس، مثلما نراه يحيل جمال بائعة مخزن «باطا» على العصر البابلي. في حين سيتاح لنا أن ندرك بأن المرثي المعني في قصيدة «مرثية كتبت في مقهى»، المدعو «حمد الله»، هو، بناء على الذي سطره الشاعر، فلاح من جنوب العراق، بمعنى من سومر تحديدا، يربطه به الانتماء المشترك إلى تلك البقعة النيرة في حلكة العالم، وأيضا رفاقية إيديولوجية نسجتها اعتمالات الواقع السياسي والمجتمعي العراقي، في نهاية الخمسينات ومسهل الستينات، ومن هنا استحضاره لبعض ذكريات طفولته الجنوبية، ولرمزية الخنزير من حيث كونه قوة غاشمة في ذاكرة الأنا الشعرية.

وفيما يهمّ ديوان «زيارة السيدة السومرية» سيركز، في قصيدة «الدورة»، على «زهر البط»، الذي يحضر فيها، بوصفه زهرا ينموفي مستنقعات الجنوب العراقي، وعلى رمزية «مهرج السيرك» وعلاقته بكلبته الميتة، هذا دون أن يهمل الإلفات إلى ما اقتبسه سواء من قصيدة فديريكوغارسيا لوركا «الهائمة في نومها»، أومن قصيدة ت. س. إليوت «الأرض الخراب»، وإلى رمزية شجر «الزيزفون»، المتقاطعة مع البعد الترميزي في قصة «ماجدولين أوتحت ظلال الزيزفون» التي ترجمها مصطفى لطفي المنفلوطي عن قصة للكاتب الفرنسي ألفونس كار. وفي قصيدة «الحانة الدائرية» سيقوم بالتنبيه إلى ما تتضمنه من أبيات استمدها من فريدريش هولدرلين، وراينر ماريا ريلكه، ومن التراث الشعري السومري كذلك، إذ يقول: «يهتف هولدرلن بالسيدة سوزيت جونتارد التي يعمل في بيتها مدرسا، السيدة المتألقة التي يعتبرها غريبة في هذا العالم، ومنتمية إلى عالم إغريقي آخر:

أنت تصمتين وتصبرين، لأنهم لا يفهمونك
أنت أيهذي الحياة النبيلة، تنظرين إلى الأرض
وتصمتين في النهار الجميل، لكن عبثا تبحثين
عن أهلك في ضوء الشمس.

ويقول ريلكه في أغنياته إلى أورفيوس، في الجزء الثاني:

أيتها الوردة.. في ملكك تظهرين كرداء فوق
رداء.. حول جسد من لا شيء سوى البريق..
غير أن ورقتك الوحيدة في الوقت ذاته
اجتناب ونكران لكل وشاح.

وفي قصيدة سومرية قديمة يتوسل إينمركار إلى ربة الحب إينانا:

اجعلي مزار معبد أبزوالمقدس يظهر لي كالكهف»[91].

وبصدد قصيدة «الرباعية الثالثة» فإنه سيتوقف عند رمزية «القارب الذهبي»، «الذي حدثونا عنه في طفولتنا، وقالوا: إنه كامن تحت التل، وفي أعماق الليل يخرج من مكمنه ليطفو، ذهبيا في الليالي المقمرة على ذرى التلال أوسفوحها»[92]. كما سيقدم الخطوط الكبرى لخرافة «تمارا»، مضاعفة إينانا في القصيدة، التي أبدعها الأدب الشعبي الجيورجي، وإشارات تخص طقس إيقاد النار ورميها في الماء الذي كان يقام قبيل فصل الربيع، وهومن بين ما ترسب في

---

91 – هوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص352-351.

92 – نفسه، ص352.

ذاكرة الشاعر من سني طفولته الجنوبية، وكذلك إيضاحات تمس خرافة «الجنّية ذات الشعر الذهبي»، المتواترة في جنوب العراق، هذه الجنّية التي «تعيش في قصرها في أعماق الهور، حيث يصب النهر الذي تجثم على جانبيه القرى، وهي الحلم الجميل الذي يشد أفئدتنا إليه كل ربيع.. حين يخضر الهور ويزهر، وتنحدر الزوارق بحثا عن السمك أولتعود ملأى بالبردي أوالقصب الأخضر ولكن زورقا ما قد يتخلف، وينتظر الأهل عودته عبثا ويقولون لنا إنه أسير الجنية الذهبية، ونتصوره مكبلا بجدائل من شعرها الطويل»[93].

في ديوان «عبر الحائط.. في المرآة» ستكون أولى الإفادات تلك المتعلقة بتصرفه في شعر دانتي أليغيري، الآيل مرة أخرى إلى جزء المطهر من «الكوميديا الإلهية»، ضمن قصيدة «التحول»، بينما ستدور الثانية حول ما كان من رمزية الرسام الإسباني فرانسيسكودي غويا، في نفس القصيدة، وحول الوجه الأنثوي المتمنّع الذي سعى كل منهما، لا الرسام ولا الشاعر، إلى تغوّر جوهريته، أما هذا «الوجه الذي حاول الفنان أن يقبض على شيء منه فهو، بمعنى عام، هذا الجمال الهارب العاصي، وبمعنى خاص، بالنسبة لتجربة القصيدة، فهووجه دونا إيزابيل كوبوس، وهي من لوحاته الشهيرة»[94]. أما عن قصيدة «أوراسيا» فهوسيبقي للقارئ منتهى حريته في تأويل دلالة العنوان، بحيث نجده يقول، مقترحا بعض السبل الاحتمالية، «أنا لا أريد أن أعطي تفسيرا محددا لكلمة أوراسيا. فإذا شاء القارئ أن يعتبر هذه الكلمة لسيدة القصيدة فليكن له هذا. وإذا رغب أن يجد في هذا الاسم التقاء جماليا، شكلا وعمقا روحيا، بين امرأة آسيوية فاتنة مشبوبة وأخرى أوربية شقراء فليكن له هذا أيضا، شرط ألا يهرب من بين يديه ظل القصيدة الحلمي الزمني»[95]، كما لا يفوته أن يفهم بأن «أوراسيا»، بما هي قناع لإينانا، هي التسمية الشعرية لامرأة القصيدة هذه، طبيبة الأسنان الروسية الفاتنة، التي كانت تقطن بجوار الشاعر في أثناء مقامه الموسكوفي.

وفي الهامش الذي سطره لقصيدة «عين البوم» سيعيّن الأبيات الشعرية التي استرفدها من الجزء الأول في مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته، موضحا أن الرمز الأنثوي «ناستا»، المستثمر في القصيدة، المقصود به «ناستاسيا فيليبّوفنا» بطلة رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، وهونفس ما سيقوم به في هامش قصيدة «هبوط أبي نواس» لما حدد الأبيات المقترضة من شعر

93 – نفسه، ص352.

94 – هوامش ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص467.

95 – نفسه، ص467.

أبي نواس، مع تسليطه بعضا من الضوء على شخصية وسيرة «جنان»، عشيقة الشاعر العباسي، التي هي الاسم الآخر لإينانا في هذه القصيدة. وحين انتقاله إلى قصيدة «النيزك» سيركز على بسط الفكرة الفلسفية المشتغلة في عمقها، إذ يقول: «سمحنا لأنفسنا أن نقترب قليلا مما يقوله الفيلسوف كانت وهويفسر نشوء الكون. لقد وصف السديم الكوني بهاوية أزل، واعتبره مليئا بالمادة المكونة من ذرات في كثافة متباينة، حيث توجد قوتان فاعلتان: قوة الجذب أوالشدة وقوة الإبعاد أوالتنافر. فبالجذب تتكون نوى من المادة أشد صلابة، وبالتنافر تبتعد ذرات مفردة عن دائرة النواة، فتنشأ عن ذلك حركة دائرية حول النواة الثابتة.. وهكذا إلى أن تتشكل كثافة هائلة ينير لهيبها الفراغ السديمي ويبعث الضوء في ليله الحالك»[96]، مثلما سيعمل على تبيان جوهر الغربة التي حياها الصوفي الشهير، السهروردي المقتول، والحدود التي تلتقي فيها مع اغتراب الأنا الشعرية في القصيدة. وفي قصيدة «خيط الفجر» سيؤشر، أولا، على الاقتباسات المستقاة من مسرحية «الطريق إلى دمشق» للكاتب المسرحي السويدي أوغست سترندبرغ، و، ثانيا، على تلك التي أخذها من قصيدة «وعشت سنة جنونية» للشاعر ألكسندر بلوك، منبها، في نفس الوقت، إلى ما أجراه، في الحالتين معا، من تغييرات وتحويرات يستدعيها مناخ القصيدة.

لقد ارتأى الشاعر، وفقا لما لمسناه، ألا يخص الديوان الأول، «نخلة الله»، سوى بهوامش لا يتعدى نطاقها الإرشاد إلى تواريخ كتابة القصائد، نظرا لما اتسم به التعبير الشعري، في هذا الديوان، من انبساط وطواعية، لكن مع بداية تعقد هذا التعبير وتشعب مسالكه اقتضى نظره إرفاق الدواوين الثلاثة الموالية، بما هي الأرضية النصية لمجرى التحول الذي طال هذا التعبير، بكمّ وفير من الإحالات والتنصيصات والالتماسات. لكن أن يتخلى الشاعر في الديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة»، عن الهوامش، باستثناء مرة واحدة لا غير، فهذا ما قد يشكل، فعلا، عنصر مباغتة للقراءة لأن حاجة التجربة الشعرية إلى الهوامش كانت لا تزال قائمة حتى ذلك الحين وذلك بسبب من تصاعديتها الملموسة، اللهم إلا إذا ما نظرنا، إلى هذا التخلي، من زاوية بلوغ التجربة حدا من الاستفحال الرؤياوي لم يعد معه من المجدي قول أي شيء خارج ما تقوله قصائد الديوان ذاتها.

ففيما عدا هامش وحيد، كما قلنا، انفردت به قصيدة «حورية البحر»، يوضح المنحى الإيقاعي التداعوي للقصيدة ويكشف عن كون فكرتها مستمدة من قصيدتين قريبتين منها، أولاهما للشاعر الشيلي بابلونيرودا والثانية للشاعر الروسي ألكسندر بلوك، ومن ظلال صور عند المسرحي النرويجي هنريك إبسن، والمسرحي الرومنتيكي الألماني البارون فريدريش دي

96 – نفسه، ص469-468.

لاموت فوكيه، سوف يستنكف الشاعر إذن عن الإدلاء بأية معلومة حول القصائد الأخرى، تاركا بهذا للقراءة أن تتدبر أمرها حيال ما ينطرح في وجهها من التباسات متوقعة.

إن الكلام الشعري، في هذا الديوان على وجه التحديد، سيغدومن داخل الموت، من جوف فاجعيته ومن صميم غموضه، ومن ثم لم يعد من الطائل إرداف ميتالغة ما ينتظر منها تجلية كلام تقوله أنا شعرية وصلت إلى حالة من الشدوه والانذهال، بله الانخطاف، على المستوى الرؤياوي. فالمقام مقام موت، وعمقيا فإن الموت هوالمتكلم الأصلي في مقام رهيب، مريع، من هذا اللون، إذ ما الذي يمكن أن تقوله لغة شارحة، مهما كانت بليغة، في حق لغة شعرية مأساوية عصية على الإحاطة، متعذرة عن الاستكناه. إن الإهداءات الستة التي استأثر بها الديوان، من بين باقي الدواوين، والموجهة إلى أسماء انتقلت إلى ضفة الموت، لتعدّ، في هذا الوضع الشعري الجسيم، الإبدال الوحيد الممكن الذي سيتاح للشاعر تسخيره والتكلم من خلاله، تبديدا منه لمناخ من البكم الرمزي أعقب، في هذا الديوان، وفرة الهوامش وسيولتها، وبالتالي طلاقتها، مما ميز الدواوين الثلاثة السابقة عليه، وهوالمناخ الذي يمثل امتدادا لمناخ البطء الذي خيم على الكتابة الشعرية نفسها قبيل انقفال التجربة الشعرية على غرار ما أوضحناه سابقا. وعليه فليس عسر الإبداع الشعري هوما سيطبع ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، بل وكذلك العزوف عن الهوامش والامتناع عن توضيح أي شيء، صعب أم هان معناه، لأن الكلمة الفصل أضحت للموت، بحيث سيستغرق الذهن والمخيلة ليملي على الكتابة أوفاق التباسه واستعصائه، ويرغمها، بالتالي، على أن تقول ما في مكنتها أن تقوله في حضرته، متنازلة عن الهوامش، امتيازها السابق، عزلاء من أية استزادات سوى ما كان من وسائلها الذاتية، أولنقل صامتة إلا ما كان من قولها لمأساويتها، أي لمأساوية الموت، من قلب اخترامات الذوات وتفتتات عناصر الكينونة ومقوماتها. ولاشك في أن الصيغة التي أتى عليها العنوان الداخلي الخامس في قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، «آخر ما قاله الأمير صامتا ساعة إدلاجه»، تكثف، أشد تكثيف، دلالة الكلام - الصمت في ليل من عيار الليل الأورفي الذي سيرين على التجربة الشعرية وعلى صاحبها سواء بسواء.

إن ما مر بنا من هوامش لا تقتصر مهمته على تزويد القراءة بإيضاحات، وشروحات، وتعليقات، وتبريرات، والتماسات، لا يخفى مردودها على مستوى الاقتراب من القصائد واستشفاف مكنوناتها، وإنما هي تتعدى هذا إلى اقتراح مجموعة من الأطر المرجعية والمعرفية والرمزية التي يستلزم الاستئناس بها في إبان القراءة، وذلك تحاميا لأي شطط قد يأخذ القصائد مأخذا منافيا، بالمرة، لمقاصد الشاعر واستهدافاته، ومن هنا يتأسس البعد الميثاقي للهامش كأحد موجهات القراءة إلى ما هوحيوي، من منظور الشاعر، في نطاق التجربة الشعرية.

وبتفحص الإفادات الواردة في مختلف الهوامش يصير في متناولنا التعرف أكثر على بعض من العناصر الزمنية، والمكانية، والترميزية، في هذه التجربة، وأيضا على دلالات الاغتراب، والحب، والموت، المتنفذة في فضائها، علاوة على جانب من المرجعية الإبداعية والثقافية الفاعلة في نصيتها، إلى غير ذلك مما تواجهنا به القصائد، ظاهرا أومستترا، في سياقات ومواقع متنوعة. على أن فائدة الهوامش هنا، على وجه التخصيص، لربما كانت هي الجزم، بشكل لا أثر فيه للبس المجاز أواستغلاق الرمز، لثنائية الوجهة الأسطورية في التجربة الشعرية، لأن قسما هاما منها بإلحاحه على إضاءة معطيات ذات صلة بأساطير عراقية قديمة وأخرى إغريقية فإنما لأجل تثبيت هذه الوجهة الثنائية، والإبلاغ بطابعها الميثاقي، مع ما يعنيه هذا من ضرورة مراعاتها عند أية قراءة. وهكذا تتم الإشارة في هوامش ديوان «الطائر الخشبي» إلى إينانا، الإلهة السومرية، وأختها «إيرشكيجال»، ملكة العالم السفلي، وقصة نزول إينانا إلى هذا العالم، و«غلجامش» ونزوله هوالآخر، في رؤياه، إلى نفس العالم، ثم يشار إلى «أغنية حب سومرية» تتردد في طقس الزواج المقدس السومري، وإلى الجمال البابلي القديم. أما في هوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية» فيتم الإلماع إلى «قصيدة سومرية» في التوسل إلى إينانا. وبالموازاة من هذا ستقوم هوامش ديوان «الطائر الخشبي» بالتنصيص على «فيدياس»، و«فيدرا»، و«أفروديت»، و«برناسوس»، و«تاييس»، وهوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية» باستحضار إرجاع الشاعر هولدرلين جمال حبيبته «سوزيت غونتارد» إلى العالم الإغريقي، وإيراد أبيات للشاعر ريلكه، مأخوذة من ديوانه «سونيتات إلى أورفيوس»، كما لن تخلوهوامش ديوان «عبر الحائط.. في المرآة» مما له ارتباط بالعالم الإغريقي، ومن ذلك الجزء الذي اقتطفه الشاعر من مسرحية «فاوست» للشاعر غوته وهذا نصه «ويدخل واغنر تلميذه بلباس النوم وفي يده مصباح ويقول: عفوا ومعذرة ! سمعتك تنشد شيئا بفصاحة وبيان، فما شككت في أنك تطالع مأساة إغريقية. وبودي أن أحصّل القليل من هذا الفن»[97].

أما وقد أتينا على استعراض الموازيات النصية، الموصوفة، في إطار تفاعلها مع بينة المتن يجدر بنا، قبل الانتقال إلى المبحث الثاني من هذا الفصل، أن نتوقف عند واحد من أبرز الموازيات النصية وأهمها، لا من حيث قيمته العتبانية فقط، بمعنى ملاءمته المدخلية إلى لب التجربة الشعرية إن دلاليا أورؤياويا، بل وأيضا من حيث تشخيصه لشطر كبير من المرجعيات الإبداعية والثقافية التي انخرطت معها التجربة في علائق وتصاديات مختلفة. هذا الموازي النصي هوالمقتطف المستجلب، عادة، من مرجعية محددة بحيث تصدّر به إما نصوص مفردة

97 - نفسه، ص468.

وإما أعمال إبداعية بكاملها، وذلك خدمة لغايات إبداعية وثقافية مرسومة وموعى بها. ونظرا «لكون المقتطف عبارة عن استشهاد فإنه يستتبع، بكيفية تكاد تكون حتمية، ارتكازه على نص ما»[98]، ولعل هذا النص هوما يتقصده، في العمق، أي مسلك تصديري. لكن إن كانت مجاورة المقتطف، طباعيا، لعنوان قصيدة أوديوان قد تذهب بالمحلل إلى ترجيح شأن تعالقه مع العنوان قبل أي شيء آخر، خصوصا «عندما يكون العنوان نفسه مشكّلا عن طريق الاقتراض أوالتلميح أومن خلال تحريف سخروي»[99]، مع هذا فإن وظيفته المحورية تتمثل في قيامه «بالتعليق على النص الذي يعمل على تدقيق دلالته أوالتشديد عليها بطريقة غير مباشرة»[100].

في هذا المضمار إذن سيلجأ الشاعر إلى تقديم أكثر من قصيدة ومن ديوان «باقتباس من مشاهير الكتاب والأدباء في العالم. وغايته من ذلك تكمن في محاكاته لموضوعات ما زالت حية رغم معالجتها مرارا. ومن وراء ذلك يتجسد أحد هموم الشاعر، ألا وهوالبحث عن موضوعات لم تحسم بعد، وتكاد الاقتباسات أن تكون كلها بمناخ واحد»[101]، وهذا ما يستوجب منا مساءلة هذا المسلك، وتدبر طبيعة المقتطفات الواردة في المتن ونوعية المرجعيات والأسماء التي تستثيرها، بالضرورة، في السياق الخاص للتجربة الشعرية. وسيكون مفيدا أن نمهد لهذا بجدولة إيضاحية تكشف عن مواقع هذه المقتطفات في الخارطة العامة للمتن وعن الأسماء التي تؤول إليها:

98- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 140

99- Ibd., p. 146

100- Ibd., p. 146

101 – ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص369.

جدول1: «نخلة الله»		جدول 2: «الطائر الخشبي» «شذرة صوفية لرابعة العدوية»	جدول 3: «زيارة السيدة السومرية» «أبيات شعرية لراينر ماريا ريلكه»
عناوين القصائد	**المقتطفات**	الراقصة والدرويش	الإقامة على الأرض
الكوز	مقتطف من «نشيد الإنشاد» للنبي/ الملك سليمان	السوناتا الرابعة عشرة	في أدغال المدن
الصخر والندى		الكنز	توقيع
الغيمة العاشقة		قارة سابعة	هبوط أورفي
جذور الريح		ممثل واحد في قاعة فارغة	الدورة
طوق الحمامة		الملكة والمتسول	زيارة السيدة السومرية
العيش انتظارا		الرباعية الأولى	آخر مجانين ليلى
النهاية الثانية		الدخان	إطار الصورة المتناثرة
نخلة الله		الطائر المرمري	السيدة السومرية في صالة الاستراحة
تتيانا ألكساندرفنا		ليلية	في الحانة الدائرية
القش		الرباعية الثانية	الرباعية الثالثة
وقت للحب ووقت للتسول		الطائر الخشبي	
الكهف القديم		مرثية كتبت في مقهى	
الجذوع			
قهوة العصر			
غمامة من غبار			

جدول4 :«عبر الحائط.. في المرآة» «أبيات شعرية لفولفغانغ غوته»	
عناوين القصائد المقتطفات	
التحول	مقتطف روائي لفيدور دوستويفسكي
أوراسيا	شذرتان صوفيتان لجلال الدين الرومي
عين البوم	ابيات شعرية لفريدريش هولدرلين
الزرقة الهامسة	أبيات شعرية لماري دورفال
الرقصة المؤجلة	شذرة عشقية لريشارد فاغنر
عبر الحائط..في المرآة	مقتطف من رسائل الراهبة البرتغالية مريانا الكوفورادو
حب في الممر	مقتطف من أغنية حب على بردية قديمة
هبوط أبي نواس	مقتطف لأوفيد يدور حول أورفيوس
النيزك	شذرة فلسفية لفريدريش نيتشه
رغبة تحت الشجر	مقتطف من رسالة مرغريت فولر عاشقة لودفيغ فان بتهوفن
النحيل	مقتطف مسرحي لأوغست سترندبرغ
خيط الفجر	

جدول5 :« في مثل حنوالزوبعة» «أبيات شعرية لغابرييلا ميسترال»	
عناوين القصائد المقتطفات	
هي الذهبية المتسولة	أبيات شعرية لمارينا تسفيتايفا
من يوميات امرئ القيس في بيزنطة	أبيات شعرية لأفلاطون
الليلة الرابعة عشرة	أبيات شعرية ل لويو
رواية الضيف	أبيات شعرية لألكسندر بلوك
مرثية الأمير ميشكين	مقتطف روائي لفيدور دوستويفسكي
في مثل حنوالزوبعة	أبيات شعرية ل بوسون
الخطوات	أبيات شعرية ل إيسّا
سقط الجروف	شذرة صوفية ل كبير
الذبالة	مقتطف روائي لإرنست همنغواي
عاثر الضباب	أبيات شعرية ل باشيو
حورية البحر	أبيات شعرية لآنا أخماتوفا
قصيدة حب إلى سومين	مقطع روائي لألان روب غرييه
تهجدات	بيت شعري لأبي تمام

ولعل أول ما يمكن استخلاصه من هذه الجدولة الإيضاحية هوأن التجربة الشعرية ستختار جمالية الاقتطاف والتصدير بدءا من الديوان الأول، «نخلة الله»، أي منذ أوائل تكوّنها. ومع أن هذه الجمالية لم تستعمل في تلك المرحلة المبكرة من سيرورة التجربة الشعرية سوى مرة واحدة، ضمن قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، فإن هذه البذرة سوف تتنامى،

شيئا فشيئا، في تساوق مع تدرج التعبير الشعري وتعقده، لتأخذ شكل مفتتح شامل في دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، و«في مثل حنوالزوبعة»، يغطي نفوذه الدلالي والرؤياوي القصائد التي يضمها كل ديوان على حدة، ثم لتعرف نوعا من الغزارة كان أن وصلت إلى حد إفراد كل قصيدة في ديواني «عبر الحائط.. في المرآة»، و«في مثل حنوالزوبعة»، بمقتطف موقوف عليها دون سواها.

من المحقق «أن الأمر الجوهري في المقتطف ليس هو، غالبا، ما يقوله، بل إنه هوية صاحبه وأيضا ما يكون من أثر تآزري، غير مباشر، لحضوره في أطراف نص بعينه»[102]. إنه، إن شئنا، مظهر من مظاهر «تكرّس الكاتب إذ ينتقي، من خلاله، أشباهه ويختار، بالتالي، موضعه في البانثيون»[103]. ولهذا السبب لم يحفل الشاعر، كطبع أغلب المبدعين في هذا الموقف، بإثبات أسماء المؤلفات التي استقى منها مقتطفاته لأن الأساسي، بالنسبة إليه، هوالوضعية الاعتبارية لأصحابها، وقرابتهم الإبداعية والفكرية، بله الروحية، منه، وأيضا كون مجرد تسمية هؤلاء المبدعين والمفكرين يكفل استحضار القراءة لمجموع مؤلفاتهم، أولمعظمها، أولبعضها في أضعف الأحوال. وباستثناء الإحالة الناقصة التي نجدها في المقتطف الذي يتصدر قصيدة «عبر الحائط.. في المرآة»، في الديوان الرابع، بحيث يشير الشاعر إلى أنه مستمد من رسائل الراهبة البرتغالية مريانا الكوفورادو، تواجهنا باقي المقتطفات غفلا ولومن أدنى إفادة في هذا المجال. والأكثر من هذا أن المقتطف الذي تفتتح به قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، باعتبارها القصيدة التي تدشن هذه الجمالية في المتن، يرد محروما حتى من الإشارة إلى اسم صاحبه، إذ جاء هكذا ««في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي، طلبته فما وجدته». «الليل يطول وأشبع قلقا حتى الصبح». «أين الطريق إلى حيث يسكن النور ؟»»[104]، بينما هومأخوذ من «نشيد الإنشاد»، أحد أسفار العهد القديم، المنسوب إلى سليمان الحكيم.

ومع ذلك فإن ما يتطلبه التعرف التام على مقتطف منزوع من أية قرينة دالة على مصدره وصاحبه من إجهاد وعناء يكاد يساوي ما يتطلبه التعرف المكتمل على مقتطف يحمل ما عدا اسم صاحبه، ومن ذلك، على سبيل التمثيل، أن المقتطف الشعري الذي صدّر به ديوان «زيارة السيدة السومرية» هومن قصيدة «من أجل صديقة»، الموجودة بديوان راينر ماريا ريلكه الموسوم ب «صلاة لراحة الموتى»، وأن المقتطف الشعري الذي يفتتح قصيدة «عين البوم»، من ديوان

102- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 147

103- Ibd., p. 149

«عبر الحائط.. في المرآة»، هومن قصيدة «مينون يبكي ديوتيما»، التي يتضمنها ديوان فريدريش هولدرلين المعروف ب «المراثي»، وأن المقتطف الروائي الذي نلقاه في قصيدة «التحول»، من نفس الديوان» هومن رواية فيدور دوستويفسكي المعنونة ب «الأبله»، التي ينتسب إليها أيضا المقتطف الروائي الذي اختصت به قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، وأن المقتطف الروائي الذي اختير لتصدير قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»، من نفس الديوان، يرتد إلى رواية «السنة الماضية في مارييتباد» L'Année dernière à Marienbad، التي كتبها ألان روب غرييه، في الأصل، للسينما Ciné-Roman وصدرت عن منشورات "مينوي" عام1961، هذا إن نحن توخينا التدقيق في هوية المرجع الذي أخذ منه المقتطف.

وإذن رغما من الأهمية التي تكتسيها الأسماء التي اصطفاها الشاعر من شجرة النسب الرمزية التي ينتمي إليها إبداعيا وفكريا، أوبالأولى روحيا، حتى تكون سندا له في غمار شعري يستدعي طابعه المخاطر رفقة تهيئها أسماء من نفس طينته فإن المقتطفات المبثوثة في مختلف أنحاء المتن، على ما يسمها من اجتزاء واختزال، تملك روابط متينة سواء مع القصائد أومع الدواوين التي تتصدرها، مثلما تكثف جوانب من الأسئلة والشواغل التي تنوء بها التجربة الشعرية.

إن ما يميزها لهوتنوعها الخصب، إذ أنها تجمع بين الديني «النبي / الملك سليمان»، والصوفي «رابعة العدوية، جلال الدين الرومي، مريانا الكوفورادو، كبير، باثيو»، والفلسفي «فريدريش نيتشه، أفلاطون»، والأسطوري «أوفيد»، والعشقي «ريشارد فاغنر، أغنية حب على بردية قديمة، مرغريت فولر». كما توائم بين الشعري «ريلكه، غوته، هولدرلين، ماري دورفال، غابرييلا ميسترال، مارينا تسفيتايفا، لويو، بلوك، بوسون، إيسّا، آنا أخماتوفا، أبوتمام»، والروائي «دوستويفسكي، همنغواي، روب غرييه»، والمسرحي «سترندبرغ». وعلى ما يحمله هذا التقسيم من انسجام مع الحقول الروحية والإبداعية والفكرية التي ترجع إليها المقتطفات فإن إمكانية تماسّ أيّ منها مع حقل أوأكثر، خارج حدوده المرسومة، لمّا يظل واردا يقينا. ومن ثم انفتاح المقتطف العائد إلى النبي / الملك سليمان، مثلا، على حقل العشق، شأنه في هذا شأن المقتطف المأخوذ من رسائل الراهبة البرتغالية مريانا الكوفورادو، وانفتاح المقتطفين الفلسفيين لكل من نيتشه وأفلاطون على ما هوشعري.. فالتنوع القائم في هذا المضمار إنما هو، في الحقيقة، تنوع حساسية جوهرية واحدة تجاه العالم إلى لغات ونبرات، أولنقل إنه جملة من التلوينات الكلامية للسان واحد منشد إلى ما هوعميق وجذري في الوجود، إلى الأغوار المهيبة في جغرافيات الاغتراب، والحب، والموت.

لقد كان بودنا أن نثبت كافة المقتطفات المدرجة في المتن لولا خشيتنا من الإطالة، ولهذا،

ومن باب تقريب العوالم التي تستنهضها نبادر إلى القول بأن وقوع الاختيار على مقتطف من "نشيد الإنشاد" ليكون أول نص تصديري في المتن أمر لا يخلومن نباهة، من لدن الشاعر، ويعبر، في ذات الوقت، عن وثاقة الصلة بين التجربة الشعرية، التي تتخذ فيها دلالة الحب بعدا رمزيا مكثفا، وبين أحد أكثر النصوص الدينية عناية بعاطفة الحب. فلقد «كان الربّانيون مقتنعين تماما أن "نشيد الإنشاد" بكليته ما كتب إلا من قبل الملك سليمان الذي كانوا ينظرون إليه على أنه مزيج نادر– وإن كان متناقضا – من حكيم وشاعر وعاشق مثلما كانوا يعتقدون أن موسى مؤلف التوراة وأن الملك داوود كاتب المزامير. إن كتابا يؤلف من قبل ملك على مثل هذا النبل والتبجيل، كالملك سليمان، لابد أن ينطوي على مغزى عميق وقيم روحية عميقة بالرغم ممّا به من عبث سطحي وشهوانية»[105]. هكذا وعلى مدى مائة وسبعة عشر بيتا تنتسج لحمة نص يرتكز على محاورات عشقية عميقة بين سليمان الحكيم وحبيبته «شلوميت» بقدر ما تفحم بمغزاها الروحي، وهوما اهتم به الشرّاح، تحيل، في ذات الآونة، على المحاورات العشقية في طقس الزواج المقدس السومري، إلى حد أن بعض الباحثين يميل إلى كون «نشيد الإنشاد» ليس أكثر من استعادة عبرية لهذا الطقس، سواء في قسماته الكبرى أوفي تفاصيله الصغيرة، ذلك «أن طقوس دموزي – إينانا الشعائرية تتألف عموما من محاورات ثنائية ومناجاة ذاتية ينشدها الزوجان المقدسان، ويتخللها ما يشبه اللازمة التي ينشدها كوراس، وهذا يعلل البناء الأدبي للكتاب [أي نشيد الإنشاد] الذي لا يمكن تعليله بغير هذا»[106].

وكما يعد التوسل بمقتطف من «نشيد الإنشاد» أحد أوجه البحث عن إينانا في فضاء نص ديني بالأساس، إينانا المتقنعة هنا بتسمية أخرى هي «شلوميت»، فإن الالتفات إلى رابعة العدوية واتخاذ أحد أقوالها تصدّيرا لديوان بأتمه يشكل خطوة أخرى في الطريق المؤدية إلى إينانا المتأبّية. فهذه المرأة البصرية التي انتقلت من أفق الغواية إلى أفق النسك إن هي إلا نموذج للمرأة الساعية إلى تملك حب إلهي، فوق – أرضي، لا يفضي سوى إلى الاستحالة، التي هي مرادف استحالة عثور الأنا الشعرية على إينانا. أما تصدير الديوان الثالث بأبيات شعرية لريلكه تتمحور حول الحب وعلاقة الحبيبة بالمرآة، التي يريدها أن تبقى مستقرة فيها وبعيدة عن كل شيء، وتصدير الديوان الرابع بمقتطف شعري لغوته يناور برمزيات النور، والظلمة، وانفصال العناصر والتئامها ثانية، ليصبان، بكيفية عضوية، في المبنى الرؤياوي للتجربة الشعرية، نفس

---

105 – صاموئيل نوح كريمر: طقس الزواج المقدس ونشيد الإنشاد، ترجمة: بديعة أمين، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع2، أكتوبر 1979، ص65.

106 - نفسه، ص67.

انصباب المقتطف الشعري الآيل إلى الشاعرة الشيلية غابرييلا ميسترال. ففي صورة شعرية تقتات من كنائية البحر، والنوارس، والهاوية، يتجسد مناخ رؤياوي على درجة من الاعتناف تضطرم فيه هواجس الوحدة، والانجراف، والاندثار، وهي هواجس لها ما يناظرها ليس في قصائد الديوان الخامس، الذي أسند إلى هذا المقتطف أمر تصديره، بل وفي المضمار الأوسع للتجربة الشعرية.

وبالمثل فإن التصديرات التي افتتحت بها قصائد الديوان الرابع لا تتعدى كونها تعبيرات مركزة عن الجوهر الدلالي والرؤياوي للتجربة الشعرية. فعن الحب، والحلم، يتحدث المقتطف الروائي لدوستويفسكي، الذي صدّرت به قصيدة «التحول»، وعن الجنون، والاغتراب، والسكر، والحب، تتحدث الشذرتان الصوفيتان لجلال الدين الرومي، اللتان تمهدان لقصيدة «أوراسيا». وحول الحب، والليل، والموت، يدور المقتطف الشعري لهولدرلين، الموضوع كمدخل لقصيدة «عين البوم»، وفي صميم الحب الحقيقي، الذي يهرب على الدوام، يقع المقتطف الشعري لماري دورفال، الذي انتقي لتصدير قصيدة «الزرقة الهامسة». وبصدد الحب، واستيهام النظر المتبادل بين الحبيبين في حالة الغياب، بما أنهما لا يريان بعضهما في الحضور، يتحدث القول العشقي للموسيقار الألماني ريشارد فاغنر، صاحب أوبرا «تريستان وإيزوت»، وأوبرا «برسيفال»، المصدّرة به قصيدة «الرقصة المؤجلة». وفي نفس الإطار يندرج أيضا المقتطف العشقي – الصوفي المستجلب لصالح قصيدة «عبر الحائط.. في المرآة» من رسائل الراهبة البرتغالية مريانا الكوفورادو«1640-1723»، فهي تقول:

- ألم يكن ينبغي لي أن أتكهن بأن مسراتي
ستنتهي قبل حبي بفترة طويلة ؟ ماذا ؟
أأصبحت رغباتي كلها هباء إذن ؟ ولن
أراك، بعد، في حجرتي بكل الحرارة
والنشوة اللتين عودتني إياهما[107].

ولعل هذا الجزء اليسير من رسائلها يضع بين أيدينا الخيوط الأساسية لشخصية امرأة انتقلت، مثل رابعة العدوية، من أفق الجسد إلى أفق الروح، لكنها، على العكس من رابعة، ظلت وفية لنداءات جسدها ورغائبه، عاملة على تسخير صفاء خبرتها الزهدية، كراهبة، لنذهاب قصيا في التسامي بحبها للكونت دي شامبي، الذي كان تخليه عنها السبب الجوهري لانضوائها إلى سلك الرهبنة. ومن خلال رسائلها، التي بلغت مدى فائقا في التعبير والتخيّل،

---

107 – ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص391.

اقتدرت على صوغ ندوب معاناتها الجذرية والأليمة، معاناة امرأة لم تقوعلى أن تحول إلى رحاب الألوهية فيض مشاعرها نحورجل صمّمت على الوفاء لذكراه بالرغم من كونه يتحمل إثم تعاستها. إن تجربة حدودية كهذه، تقوم على معاندة المستحيل، لا يمكنها أن تسقط من بال تجربة شعرية، كالتي تعنينا، تعاند، من جهتها، امرأة محسوبة على المستحيل. ويكفي دليلا على جاذبية السيرة الحياتية والكتابية لهذه الراهبة أن تكون لها مكانتها في مخيلة شاعر في وزن ريلكه، الذي عمد إلى استثمار رمزيتها المفارقية الشاسعة المدى سواء في كتابه النثري «دفاتر مالط لوريدس بريغه» أوفي المرثية الثانية بديوان «مراثي دوينو».

على أن المقتطفين، العشقي والأسطوري، المأخوذين، بالتوالي، من بردية سومرية ومن كتاب «المسوخات» للشاعر اللاتيني بوبليوس أوفيديوس، والمصدّرين لقصيدتي «حب في الممر»، و«هبوط أبي نواس»، يمثلان نقطة بؤرية أساسية في سياق الموازاة النصية التي تقوم بها هذه المقتطفات. فالمقتطف الأول يقول:

- يحلولي أن أذهب إلى الحديقة
لأستحم أمام عينيك
وأتركك تملأ ناظريك بجمالي
في ثوبي الكتّاني الأبيض
وقد ابتل[108].

وهوجزء من كلام عشقي تخاطب به الكاهنة، التي تجسد دور إينانا في طقس الزواج المقدس، الملك - الإله الذي يتقمص شخصية دموزي. ولأن هذه التداعيات الرغبوية المتأججة هي الإبدال اللغوي، الأسطوري، للغة شعرية سوف لن تألو، من جانبها، جهدا في تشييد لحظات عشقية فائرة في أكثر من قصيدة بالمتن، فإن امتدادات هذا المقتطف، الدلالية والرؤياوية، تتخطى الحيز المحصور للقصيدة المصدّرة لتطول كامل التجربة الشعرية. أما المقتطف الثاني فيقول:

- وأحس أورفيوس بلهفة إلى رؤيتها،
فمال ببصره إلى الوراء، فإذا بها
تعود لساعتها إلى الأعماق السفلى
وهي تمد ذراعيها نحوه عبثا...

108 - نفسه، ص408.

وإذا ملء كفّيها هواء[109].

ومما لا شك فيه أن ما يتحلى به هذا المقتطف، تحديدا، من قيمة مثلى، من حيث الموازاة النصية، لا يرتبط فقط بجانب اقتطافه من أحد أعمال واحد من أوائل، بل وأوثق، من كتبوا عن أسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، وإنما هويرتبط كذلك بكونه قد أرفق بواحدة من أهم قصائد المتن، نعني قصيدة «هبوط أبي نواس»، وحيث يجري التنصيص، انطلاقا من العنوان، على رمزية الهبوط، وعلى محموله المأساوي. ومع أن الهبوط، في هذا المقام، هوللشاعر أبي نواس إلا أنه يتمظهر، في فضاء القصيدة، هبوطا مشتركا بين شاعر يبحث عن «جنان» وبين أنا شعرية تبحث عن إينانا، اللتين هما، في الجوهر، امرأة واحدة ليس إلاّ، هذا زيادة على ما فيه من تكثيف لأشد اللحظات مأساوية في الرؤيا الأورفية، لحظة تلك اللفتة الصاعقة التي ضيعت من أورفيوس، بصفة أبدية، يوريديس التي تمد بموتها، في القصيدة، كلاّ من عشيقة الشاعر العباسي وإينانا، وضمنيا سائر مضاعفاتها على الصعيد الأشمل للتجربة الشعرية.

وإذا ما انتقلنا صوب الشذرة الفلسفية التي تتصدّر قصيدة «النيزك» فسنلقاها تضع رهن إشارة المتن واحدا من التأملات النيتشوية الجذرية في أفكار الحب، والرغبة، والعزلة، في ارتباطها بوجود يصر الفيلسوف والشاعر الألماني فريدريش نيتشه على رؤيته بحسبانه منطقة ظلام رمزي متأبد، في حين لا يتوانى المقتطف العشقي، الذي يتصدّر قصيدة «رغبة تحت الشجر النحيل»، والمستلّ من رسالة خطّتها مرغريت فولر إلى عشيقها الموسيقار لودفيغ فان بتهوفن وذلك بعد انقضاء ستة عشر عاما على وفاته ! عن ابتعاث مناخ أورفي مأساوي أصيل وهويتكلم في أهوال الحب، والفقد، التي تحياها الذوات العاشقة في ليل العالم. ويكاد المقتطف المسرحي، المستلف من مسرحية «الطريق إلى دمشق» لأوغست سترندبرغ، يستعيد نفس لغة المقتطف الذي يسبقه وهويتحدث عن الانتظار المزمن، اليائس، للسعادة، أوبالأصح موت السعادة، مما يشكّل مضمون ما صدّرت به قصيدة «خيط الفجر».

وضمن الوجهة ذاتها تسير التصديرات التي اختصت بها قصائد الديوان الخامس. فعن الحب، والغياب، المتخيلين في متاهة رمزية مترامية، يتكلم المقتطف الشعري للشاعرة الروسية مارينا تسفيتايفا، الذي افتتحت به قصيدة «هي الذهبية المتسولة»، وعن ربّات الجمال الأسطوريات يتحدث المقتطف الشعري للفيلسوف الإغريقي أفلاطون، الذي اتخذ تصديرا لقصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، مع نهله من عين المنظور الفلسفي المثالي الذي سيتحكم في تفكير صاحب «الجمهورية»، و«كريتون»، و«فيدون»، و«الوليمة».. إذ بالنسبة إليه

109 - نفسه، ص415.

فإن مظاهر الوجود ما هي إلا محض تشكّلات شوهاء، غير أصيلة، لجواهرها المسبقة. وبغاية تصوير موقف روحاني متعال يلجأ المقتطف الشعري للشاعر الصيني لويو، الذي أفرد لقصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، مجازات الخمر، والحانة، والتجوال المتخيل في الأرصفة اللامرئية للعالم. ولكون السعي وراء المجهول يمثل لبّ التجربة الشعرية لألكسندر بلوك فإن المقتطف الشعري المستدعى من إحدى قصائده من أجل تصدير قصيدة «رواية الضيف» يكثف، تكثيفا بليغا، هذا المنحى الذي استبد بمخيلة بلوك، سواء في شعره أوفي مسرحه أوفي مقالاته ومراسلاته، ومن خلال صورة شعرية تكرع من مجاز الطرق الليلية، والزمن الخريفي، تنبثق دلالة الروح الباردة المشرئبة إلى ملاقاة صوت بعيد ومجهول. مقابل هذا إن كان «الأمير ميشكين»، بطل رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، قد استهام، في إحدى لحظات الزمن الروائي المتخيل، أنه لقي، بعد لأي، المرأة – المثال، ناستاسيا فيليبّوفنا، إلا أنه سرعان ما سيفرط فيها، محطما بهذا آماله في التصالح مع عالم ينزع من الحب مغزى التفرد والمجهولية، وهوما يذهب إليه المقتطف الروائي المقرون بقصيدة «مرثية الأمير ميشكين». أما المقتطف الشعري المقترض من شعر الشاعر الياباني بوسون، القائم كتصدير لقصيدة «في مثل حنوالزوبعة»، فهولا يعمل سوى على بسط صورة متخيلة لعالم تصول فيه ريح راقصة، دائرية، تتلاعب بكومة أوراق يابسة، تماما كما تلاعب الوجود بالأجساد، والأرواح، والمصائر. إن الموت هوالمبتدأ والمنتهى، ومن ثم جنوح المقتطف الشعري، للشاعر الياباني الآخر، إيسّا، إلى اللهج بلغة لا يضيرها في شيء أن تنعى الحياة بما هي وجه للموت أكثر منها ماهية مضادة له، وهوالمعنى الذي يغلف هذا المقتطف الذي يتصدّر قصيدة «الخطوات».

ومن جانب آخر فإن الشذرة الصوفية، التي افتتحت بها قصيدة «سقط الحروف»، لا ينحصر غناها في ما أرخته على موت الشاعر صلاح عبد الصبور من معاني مأساوية جارحة. بحيث يغدوموت الشعراء العميقين، الحسّاسين، المآل الوحيد الممكن أمام ما يحيق بهم من إحباط روحي، بل إن لها مساسا، أيضا، بالمكانة التي لصاحبها في التراث الصوفي الإسلامي. لأن الأمر يتعلق بالشاعر الهندي المسلم كبير Kabir«1435-1518»، الذي اشتهر بمحاولة بناء صيغة صوفية تجمع بين الإسلام والهندوكية، كما أنه يعتبر، إلى جوار رابيندرانات طاغور، ومحمد إقبال، أبرز الشعراء الذين أنجبتهم شبه القارة الهندية. إن مفارقة الحبيبة والعثور عليها في بركة. ثم تحولها إلى كتلة نار مشتعلة، وارتباكه القاسي في إطفاء ليس النار التي يرى وإنما الأخرى اللامرئية المتقدة في دخيلته، والتي لا يحسها أحد سواه، هذه هي الصورة الرمزية التي ينشئها القول الصوفي لكبير، والتي في إطار تداعياتها اختار حسب الشيخ جعفر أن يكتب عن أحد رفقاء الطريق إلى الموت باعتباره الحقيقة الجوهرية المتاحة في وجه المعرفة الشعرية. ولأن النيـ

كان، ولا يزال، ركنا أساسيا في أيّ خيال إبداعي مأساوي فلن نستغرب تعمد الشاعر تقديم قصيدة "الذبالة" بمقتطف روائي لإرنست همنغواي لا يتورع ضمنه السارد عن اعتبار النهار امتدادا لليل لا يمنحه غير الأرق، لذا لا بأس في أن ينام ما دام قد بات يقظا طوال ليل يحيا في صمميّته ما ليس بمستطاع نهارات العالم كافة أن تقدمه له. وبينما ينحو المقتطف الشعري للشاعر الصوفي الياباني باثيو، المثبت في صدر قصيدة "عاثر الضباب"، منحى ترميزيا قوامه حبيبة تحل إثر غيابها ثم تنسحب ثانية فلا يفضل غير المياه التي تغمر الكون بفيض سديمي يرجح دلالة الموت أكثر مما يفي بدلالة الحياة، ينكب المقتطف الشعري للشاعرة الروسية آنا أخماتوفا، الذي يتصدّر قصيدة "حورية البحر"، على استنهاض صورة الحبيبة المنتظرة [بكسر الراء]، المتألمة، التي توهم حبيبها بكونها ما فتئت حية.

وفي قصيدة "قصيدة حب إلى سومين" ستسند الوظيفة التصديرية إلى مقتطف روائي لألان روب غرييه، أحد أقطاب ما يعرف بتيار الرواية الجديدة في فرنسا. ومن خلال حديث أحد شخوص الرواية عن نسيانه لما فعله في آخر أمسية، وتساؤله حول المانع من ذهابه إلى المحطة كيما يلاقي كارولينا، إذ «... كان ينبغي أن أذهب إلى المحطة لألتقي كارولين. لكن منعني شيء ما.. لست أدري ما هو»[110]، تستقيم أمام ناظر، من فات منه أن اطلع على رواية غرييه، المشار إليها قبل حين، هوية الفتاة الجميلة، بنت البنكي، التي تدخل في علائق غامضة مع الرجال فلا يجنون من وراء هذه العلائق سوى الإحساس بانتماء كارولينا إلى عالم آخر ليسوا بقادرين على فك طلسميته. وكاختتام لسلسلة التصديرات المستمرة، بل ولربما من باب لحم تعبيراتها المتقطعة، عن نفس الأسئلة والشواغل التي تكبّ عليها التجربة الشعرية، يواجهنا البيت الشعري لأبي تمام، الذي يفتتح قصيدة «تهجدات»، الأخيرة في تراتب قصائد المتن، مع ما ميز شعر هذا الشاعر العباسي من تغوّر مجازي، بواسطته ابتنى سمعته كشاعر كبير، ويتجلى في إدراج اللونين، الأحمر والأخضر، المتنابذين رمزيا، إلى الصميم من صورة شعرية يصنعها الليل، أي ليل الموت الذي تجسد القصيدة المذكورة، إن دلاليا أورؤياويا، آخر صيحة تطلقها الأنا الشعرية، عند نقطة انقفال التجربة الشعرية، في مداه المأتمي الخارق.

على ضوء ما قدمناه يتضح إذن ما لهذه المقتطفات من وشائج وثيقة مع التجربة الشعرية في شموليتها. فهي بمثابة أوجه تحققية لعنصر نصي يعمل، انطلاقا من موقع الموازاة النصية، على تغذية العاملية الدلالية في المتن، وتصليب مساره الرؤياوي الأورفي، بمعنى خفره خطى الأنا الشعرية، وبخاصة في اللحظات الحرجة من رحلتها الرمزية إلى العالم السفلي،

110 - ديوان «في مثل حنو الزوبعة»، ص107.

ومدها بسند إبداعي وفكري، بل وروحي، تقوى به على التماسك الكياني بإزاء فداحة الموت أوالفقد، مثلما تستعين به في أثناء أوبتها الكسيرة من هاويته اللامرئية متوّجة ما عدا بمعرفتها الأورفية القصوى بمعنى اليتم الوجودي. ذلك أن رحلة رمزية من هذا الطراز، وبتلك الكلفة، إلى قلب الموت لابد وأن تغنم منها ذات أورفية، كالأنا الشعرية، معرفة قصوى بالذي رأته وخبرته دون غيرها.

إن «شلوميت»، و«رابعة العدوية»، و«ديوتيما»، و«مريانا الكوفورادو»، و«مرغريت فولر»، بالمأساوية التي بصمت حيواتهن الحقيقية أوالمتخيلة، لسن أكثر من تسميات أنثوية رديفة ل «فيدرا»، و«ابتهال»، و«أوفيليا»، و«جولييت»، و«تاييس».. ممن يشتغلن، لكن من داخل القصائد، كأقنعة ورموز لامرأة واحدة هي إينانا. فهن ينتمين، باستحقاق، إلى سلالة نسوية انشد مصيرها الحقيقي أوالمتخيل إلى المنطقة الأشد مضاء في شفير الآلام، والفجائع، والجروح الرمزية التي لا قبل للنساء الأخريات بجهنميتها، لذا سيكون من قدر الرجال الذين أغوتهم هذه السلالة النادرة تأدية ثمن باهض، إن جسديا أوروحيا، عسى أن يظفروا بخبرات كيانية عالية، وحدها الأساطير والفنون التي تقتدر على صوغها والتعبير عنها.

وكما أحكمت التجربة الشعرية انتقاء نسائها الرمزيات اللائي ينبئن، من خلال التصديرات الموظفة، بهوية المرأة التي من أجلها تجازف الأنا الشعرية بالنزول إلى العالم السفلي، فإن استدعاء الشاعر لأنبياء، ومتصوفة، وعشاق، وفلاسفة، وشعراء، وروائيين، ومسرحيين، وموسيقيين.. واحتفاءه بنصوص تؤول إلى الآداب السومرية، والإغريقية، والعبرية، والعربية، والهندية، والصينية، واليابانية، والألمانية، والفرنسية، والروسية، والبرتغالية، والأمريكية الشمالية، والأمريكية اللاتينية، ليعبران عن حس ثقافي كوني، وعن أهمية انفتاح الكتابة الشعرية على كل ما في مكنته تجذير أسئلتها وشواغلها وإخصاب شعريتها. فعلا إن المقتطف هوبمثابة «كلمة مرور إلى المثقفية»[111]، بيد أن المسألة هنا لا علاقة لها بما نجده، في بعض التجارب الإبداعية، من افتعال وتزيّد قد يصير معهما الاقتطاف مسلكا أقرب إلى البذخ الثقافي منه إلى المقصدية الإسنادية، على المستوى الإبداعي والفكري والروحي، الفعالة والعضوية بالنسبة للكتابة. ومن هنا فإن حضور اسمين وازنين ثقافيا، كفريدريش نيتشه وإرنست همنغواي، مثلا، ضمن لائحة الأسماء المقتادة إلى خضم التجربة الشعرية، يلقى تبريره المقنع ليس فقط من حيث انصباب ما اقتطف من نصوصهما في مجرى التجربة الدلالي والرؤياوي، بل وكذلك من حيث تماسّ سيرتهما الوجودية والثقافية مع سيرة الشاعر، وضمنيا مع السيرة المتخيلة لأنا

111 – Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 149

شعرية تتمتع بخبرة حدودية.

إن أزمة صاحب «إرادة القوة»، و«نشوء الأخلاق»، كانت أزمة توافق مع عالم كان في طور العبور من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، ولعله من الصدف الدالة أن يتوفى نيتشه عام1900 بالضبط. ولما نقول العبور فنحن نعني ما صاحبه من ارتجاجات وتمخضات والتباسات كان لابد وأن تؤرق ذهن الفيلسوف الألماني. وفي مواجهة ميتافيزيقا غربية تنظر إلى الكائن الإنساني كماهية مفصولة عن شرطها الإيروسي المتجذر، ميتافيزيقا لا يثمر منها المفكرون الخلاقون، كحالته هوبالذات، سوى الاغتراب أوالجنون، سيختار لفكره وطنا روحيا هواليونان ما قبل السقراطية، أي اليونان قبل أن يلوّثها العقل مشوشا على التآخي الذي كان قد انعقد، في ثقافتها، بين وقار الإيمان ورعونة الجسد على نحوما تشخصه الشعائر الديونيزوسية، وهوأيضا الشرق، وتحديدا الشرق الذي أنبت عقيدة في غنى الزرادشتية ورحابتها، فكان كتابه «هكذا تكلم زرادشت». وفي انسجام مع حساسيته الشعرية المتأصلة بالوجود من جهة، ومناوءة منه، من جهة أخرى، لسائر اللغات المؤسسية ولانتظاميتها القامعة، اشتق لنفسه لغة متشذرة، متقطعة، بله راقصة كما يفضل أن ينعتها، بمقدورها التعبير عن فكره الذي يلتحم في نطاقه التأمل الفلسفي بالاستعارية الشعرية.

أما إرنست همنغواي الذي يمثل، إلى جانب الروائي سكوت فيتزجيرالد، أحد ألمع الأسماء في ما اصطلح عليه بالجيل الضائع الأمريكي فهومن بين الكتاب الذين ارتقوا بالكتابة الروائية وأسعفوها بتقنيات مستجدة وأساليب مبتدعة، كما أنه واحد من المبدعين الذين أصروا على أن تكون حياة المبدع امتدادا أصيلا لما يكتبه ويتخيله، وإلى هذا المنظور الحيّ والمتقدم تعود أسطورته الشخصية التي جذبت إليه اهتمام القراء والنقاد والصحفيين ورفعته، لدى فئات عريضة من الشبيبة الأمريكية غداة الحرب العالمية الثانية، إلى مرتبة الكاتب القدوة. فمكانة همنغواي لاتستند فقط على ما ابتكره من موضوعات، وآخيلة، وطرائق سردية، تحفل بها رواياته التي ذاع صيتها، مثل «الشمس تطلع أيضا»، و«وداعا للسلاح»، و«الحياة القصيرة والسعيدة لفرانسيس ماكومبير»، و«لمن تقرع الأجراس»، و«موت في الظهيرة»، و«الشيخ والبحر»، بل وتجد مرتكزها كذلك في أسطورة الكاتب المقتحم للمخاطر. فقد عرفته إيطاليا محاربا خلال الحرب العالمية الأولى ليغادرها موشوما بجرح عميق، وعرفته إسبانيا مراسلا صحفيا في عز حربها الأهلية الطاحنة، كما عرفته باريس، إبان فترة السّلم، كاتبا أمريكيا بوهيميا وعرفته، في أثناء الحرب التحررية ضد النازية، جنديا مدافعا عن حريتها. ومثلما لم ترهبه وحشة الأدغال الإفريقية، بحيث كان مولعا بصيد الحيوانات المفترسة ونجا مرة بأعجوبة من موت محقق إثر تحطم الطائرة التي كانت تقله في إحدى خرجاته الطردية، لم تفزعه أيضا اللجج العاتية للمياه

الإقليمية الكوبية التي عرفته صيادا يطارد الأسماك والحيتان. وهكذا فبقدر ما شكّل الموت الهاجس الأكبر في روايات همنغواي كان له حتى في حياته الواقعية موقع الظل الملازم للكاتب، سواء وهويمارس الملاكمة أووهويمجّد رياضة مصارعة الثيران أووهويدمن شرب الكحول إمعانا منه في تدمير ذاته. لذا لن تمضي إلا سبعة أعوام على نيله جائزة نوبل للآداب «1954» حتى يعجّل بموته - انتحر عام 1960 - واضعا بهذا حدّا لحياة أحسها أضيق من فوران روحه وتأجّجها.

وما قلناه في حق نيتشه وهمنغواي ممكن قوله في حق الآخرين ما دام الذي يؤالف بينهم جميعا، رغم تباين الأزمنة والمجالات التعبيرية والثقافات واللغات، هوانتماؤهم إلى نفس شجرة النسب الرمزية، إلى نفس القلق الروحي، وتمتعهم، بالتالي، بنفس درجة الإقدام الإبداعي والفكري، مما يسم أعمال كبار الكتاب والمفكرين. ولهذا يرد سواء ما استبصره نيتشه أوتخيله همنغواي، مضافا إلى «ما فكر به دوستويفسكي وريلكه وغوته والراهبة البرتغالية متداخلا في المصهرة العقلية للشاعر»[112]، تمتصه الدواوين والقصائد في المتن، عبر قنواتها الخاصة، انطلاقا من سياقه التصديري المنتصب عند مداخلها ليسري في شرايينها الدقيقة والمتشابكة، متفاعلا مع إوالية جملة شعرية كانت قد بلغت مبلغا بنائيا ونصيا معقدا تجاوبا منها مع عرفته الرؤيا الشعرية، هي الأخرى، من تصعيد وتراكب. إن الأمر ليتصل، في ظل تدرج التجربة الشعرية وتنامي أعبائها الأدائية والتعبيرية، بمرفقات نصية يلزم أخذها مأخذ معابر متعرجة، لكن أساسية، إلى صميمها الدلالي والرؤياوي. فهي من فئة العناصر النصية التي «تتولد داليتها من نصيتها التي تأخذ صفة تفويض أووكالة»[113]، وبما أنها أضحت جزءا لا يتجزأ من الإطار النصي للتجربة الشعرية فلعل أحد النتائج المؤكدة لهذا المعطى هواتساع نطاق المرجعية النصية بداخل التجربة، الشيء الذي «يتحتم معه استقصاء المعنى ضمن الإطار المرجعي الجديد الذي يقدمه النص»[114] المرفق بمقتطف أيّا كانت طبيعته.

من خلال ما استعرضناه إذن من موازيات نصية يتبدى لنا، جليا، العمق التداولي للتجربة الشعرية، والكيفية التي سلكتها، وهي بصدد التحول من هيئة منجز نصي مخطوط إلى هيئة كتاب مطبوع موجه للاستهلاك القرائي، في تأثيث فضائها النصي الحيوي بعناصر

112 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص370.

113- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 37

114- Michael Riffaterre: L'Illusion référentielle, in: Littérature et réalité, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 94

ستسهم، بطريقة أوبأخرى، في اختطاط حدود جديدة لنصيتها وتكثيف علاميّتها الذاتية، كما أنها ستعمل على إضاءة سراديبها الملتوية وإزالة مقدار من اللبس عن جوانب عدة مستغلقة في بنيتها الكلية، شأنها في ذلك شأن كل ممارسة نصية تختار لنفسها الخضوع لجملة من الترتيبات المعقدة أصبحت تقتضيها صناعة الكتاب. وفي هذا المضمار لابد من التوكيد على «أنه لا وجود، بل ولم يحصل البتة أن كان هناك نص بدون مواز نصي، لكن المفارقة هي أن هناك، في المقابل، ولربما بشكل عرضي، موازيات نصية من غير نصوص»[115]، إذ يعتبر «الموازي النصي، ضمن مختلف أشكاله، عمقيا، خطابا تابعا، إضافيا، مرصودا لخدمة شيء آخر يمده بعلة وجوده ألا وهوالنص»[116].

على أن الموازي النصي بقدر ما يضع بين يدي القراءة معطيات لا تخفى أهميتها في إطار التعرف على النص والتقاط العديد من جزئياته وشوارده، قد يكون، أحيانا، عامل تعتيم على بعض الأمور، أوالقفز عليها، أوالسكوت عنها، وذلك لسبب من الأسباب. وبالمناسبة، وما دمنا سننتقل، بعد برهة، إلى المبحث الثاني من الفصل الحالي، أي إلى محور الفاعلية التناصية في المتن، فلا بأس في أن نقول بأنه على الرغم من إيفاء الهوامش الإيضاحية، في القصائد، بالأسماء الإبداعية الأساسية ممن تملك أعمالها حضورا قويا وفاعلا في نسيج التجربة الشعرية، فإن أسماء أخرى، تحظى بدورها بنفس القيمة، سيتم إما تغييبها أوالسهوعن الإلماع إليها، في حين أن مؤشرات عدة تشهد على حضور أعمالها، القوي والفاعل، في هذا النسيج، واندغامها في تقاطعات خيوطه وأجزائه.

فقد يكون مبرر الإمساك عن ذكر ابن حزم الأندلسي، مثلا، هوأن الديوان الذي يضم قصيدة «طوق الحمامة»، التي يستثير عنوانها هذا عنوان أحد مؤلفات ابن حزم، لم يعمد فيه الشاعر إلى إثبات هوامش إيضاحية بالمرة، ولوكان فعل لذكر الأثر الذي نلفيه، ملموسا وواضحا، للأديب والفيلسوف الظاهري الشهير، من خلال كتاب «طوق الحمامة»، في هذه القصيدة، وهوالأثر الذي يمثل كذلك في قصائد أخرى فائقة تضمها الدواوين اللاحقة. ولأن هذه الدواوين جاءت، على عكس الديوان الأول، مصحوبة بالهوامش فقد توافرت للشاعر، في الحقيقة، إمكانية الإشارة إلى هذه المسألة إلا أنه فضل، مع ذلك، عدم الإدلاء بأي شيء بهذا الخصوص، وهونفس ما سيفعله أيضا بإزاء أسماء إبداعية أخرى أساسية، كالروائي الإسباني ميغيل دي سرفانتيس، والشاعر اللبناني إلياس أبي شبكة، والشاعر الفرنسي شارل بودلير،

115- Gérard Genette: Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 9

116- Ibd., p. 9

والشعراء الروس: ألكسندر بوشكين، سيرغي يسنين، وفلاديمير ماياكوفسكي. ولعل فرصة الخوض في المبحث الموالي ستتيح لنا، دون شك، أن نستدرك، في محل الشاعر، ما جرى إسقاطه، مهما كانت الحيثيات، من دائرة التنويه والإيضاح، مستهدفين من هذا إعطاء الفاعلية التناصية في المتن بعدها المرجعي الحقيقي الذي جعلته الهوامش المثبتة موضع تحجيم أوإغفال لا يتفق وواقع الأمر التناصي في رحابه.

المبحث الثاني

الفاعلية التناصية

ونحن نستهل الحديث عن تجليات العتبانية النصية في المتن لم يفتنا أن نخص المكون التناصي، على وجه العموم بإشارة مقتضبة كان الهدف منها التوكيد، إن كان الأمر في حاجة إلى توكيد، على ما لهذا المكون من أهمية بنائية ونصية، بل وثقافية، في مجال الإنتاج الأدبي، وذلك ريثما يحين أوان تناول الفاعلية التناصية في المتن، بشيء من التفصيل، الأمر الذي يسمح لنا به، طبعا، المبحث الراهن.

وكاسترسال لما سبق أن أشرنا إليه نقول إنه من غير الممكن إطلاقا الحديث عن نص أدبي نقي بالكامل، لا تداخل بنيته المتراكبة آثار، قوية أوواهنة، من نصوص أخرى، أونص أدبي منغلق تماما على ذاته، محجم بالمرة عن مد أواصر التعالق والتبادل والاقتراض مع نصوص مستقلة عنه، سواء كانت محسوبة على خانته النوعية أم لا. وسيكون المحلل واهما إن هواعتنق مبدأ اكتفاء النص الأدبي بموارده الخاصة، وبالتالي مبدأ تنزّه كاتب ما أوشاعر ما عن استجلاب لغات، وتعابير، وآخيلة، وترميزات، ليست له، إلى الدائرة المقننة لإبداعه الشخصي. ولربما صح التمثيل، في هذا الباب، بكون النبي آدم هوالإنسان الوحيد الذي قال، فعلا، كلاما ذاتيا خالصا لأنه لم يكن مسبوقا بمتكلم بشري قبله، في حين يبدومستحيلا أن يكون قد أفلت كلام البشر الذين أعقبوه من ترسبات كلامية تنحدر إلى ألسنتهم من ألسنة من سبقوهم.

ولكون النص الأدبي حقلا لغويا في الأصل فإن بداهة هذا المعطى لتستلزم النظر إلى فعل الكتابة باعتباره فعلا تهجينيا، يحول الكثارية اللغوية إلى أحادية لغوية رفيعة تنضغط في نطاقها المتعين صنوف من الاقتراضات وألوان من الاستصداءات من / مع نصوص - لغات كثيرة. ف «النص فضاء غير متجانس، إنه بالحري فضاء تعددي، منفتح على التغاير

النصي، على التناص، وذلك لأنه يمثل تبادلا بين النصوص يندرج معه المتلفظ في السلسلة اللانهائية للخطابات»[117]. إن «للتناص إذن بؤرة مزدوجة: إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكّننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري»[118]. وبصيغة أخرى «إن كل نص إلاّ وينبني كفسيفساء من الشواهد، كل نص إلاّ وهوامتصاص أوتحويل لنص آخر، لذلك عوضا من مفهوم التّذاوت ينهض مفهوم «التناص»، واللغة الشعرية تقرأ ك «مضاعف» في أقل الأحوال»[119].

وبصدد اللغة الشعرية، ما دامت التجربة التي نعكف عليها بالتحليل شعرية بالأساس، «فبدل أن يعبر الشاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم يستطيع أن يكون «لا شخصانيا» بأن يسوق سلسلة من الصور أومن عبارات الآخرين تكون «موضوعا» يقف «معادلا» للفكرة التي يرمي إليها الشاعر، من دون أن يقول أرى أوأشعر، مبتعدا بذلك عن القول المباشر والتقرير الشخصي»[120]. وبمقدار ما تتقوى حاجة اللغة الشعرية إلى هذه الصور والعبارات تتعقد، نتيجة ذلك، مأمورية الإحاطة التامة بكل ما يعتمل في قلبها من عناصر نصية مقترضة، ويعسر حصر مختلف المرجعيات التي تشتغل، بكيفية أوبأخرى، في العمق من نصيتها الناشئة، بل وقد تتعقد هذه المأمورية أكثر كلما أزمعنا التوجه بالمقترب التناصي ناحية الكتابة الشعرية العربية الحداثية، إذ «تنبغي الإشارة إلى أن محاولة رصد النص الغائب في المتن الشعري العربي الحديث، بكثرة نصوصه وتعدد اتجاهاته، تفترض صعوبة ضرورية مؤداها عدم القدرة على تحديد كل ملامح هذا النص، لاسيما إذا سلمنا بعمق الخلفية المعرفية للحداثة الشعرية»[121]، وبهذا «يتوزع النص الغائب على مساحة معرفية وفنية شاسعة، يتكامل ويتداخل في بنية الحداثة الشعرية العربية

117. Jean-Michel Adam-Jean-Pierre Goldenstein: Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes, Paris, coll. L, Librairie Larousse, 1976, p. 96.

118. صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة «عيون المقالات» ـ ألف ـ ع2، 1986، ص93.

119. Julia Kristeva : Recherches pour une Sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 85.

120. د. عبد الواحد لؤلؤة : من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي، مجلة «الوحدة»، س7، ع82-83، يوليوز ـ غشت 1991، ص16.

121. إبراهيم رماني : النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة «الوحدة»، س5، ع49، أكتوبر 1988، ص54.

بطريقة مكثفة معقدة، ويساهم بدوره في تأليف ما يمكن تسميته «بالمتاهة الدلالية»»[122].

وضمن الإطار الاسترجاعي العام الذي أملته محددات المشروع الشعري لجيل الستينات العراقي، هذا الإطار الذي وفّيناه حقه من التحليل والمعالجة في الفصل الأول، وفي توافق طبيعي مع المتطلبات التناصية التي تطرحها أية تجربة شعرية على هذه الدرجة من العمق والجذرية، سيلجأ الشاعر إلى تطعيم قصائده بزبدة قراءاته المواظبة، النيّرة، والمتنوعة، ومدها بما ترسب في ذهنه ومخيلته من مؤثرات كان لزاما أن تجد طريقها إلى كتابته. وعلى ذكر قراءاته نعله من الصائب التنبيه، في هذا السياق، إلى ما كان لإقامة الشاعر في موسكو، على مدى سنوات، من انعكاسات إيجابية بالنسبة لثقافته الشعرية، وكذلك على مستوى إغناء وتطوير رصيده المعرفي. ف «في موسكو، حيث أكمل دراسته.. وعاش تنقلات طويلة بين الشعراء، والمناهج، والتجارب، والحضارات»[123]، انفتحت قبالته إمكانية نادرة للارتقاء بهذا الرصيد، والإفادة ليس فقط من ثمرات الثقافة الروسية، التي هي واحدة من الثقافات الإنسانية المركزية، وإنما أيضا مما تحفل به هذه الثقافة، المعروفة بنشاطها على صعيد الترجمة، من ثمرات انتقلت إليها من مصادر ثقافية أخرى.

في موسكوإذن سيتاح له أن يوثق صلته بالرواية الروسية، وأكثر من ذلك أن يقرأها في لغتها الأصلية، أما المسارح، ودور السينما، والمعارض، والمتاحف، وقاعات الحفلات الموسيقية، الموسكوفية، التي لا مجال لمقارنتها بمثيلاتها في العالم العربي، فستعطيه فسحة ثقافية للتزود من ينابيع إبداعية وفكرية ثرة، كالمسرح، والسينما، والرسم، والنحت، والموسيقى، مما سيخلف مردودا فاعلا في منحى أدائه الشعري.

وعندما نتكلم عن الرواية الروسية من البديهي أن نستحضر اسم أحد ألمع أقطابها، ألا وهوفيدور دوستويفسكي. والذي لاشك فيه أن قيمة رواياته لا تبررها ما عدا الموضوعات الشائكة التي جعلتها محط معالجة أونموذجية الشخصيات التي أنشأتها، بل إنها تتجاوز هذا إلى ما اختطته من جماليات متقدمة في مضمار التناول السردي. فجذور جملة من الأساليب التي تكرست مع ما يسمى بتيار الوعي في الرواية، كالاستبطان، والحلم، والاسترجاع، والتداعي، وتداخل الأزمنة والأمكنة، والاحتفاء بالعناصر الجزئية والعرضية، على نحوما هوقائم في روايات هنري جيمس، وجوزيف كونراد، وفرجينيا وولف، وجيمس جويس.. تبلورت،

122. نفسه، ص54.

123. محمد الجزائري : ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974، ص435.

سلفا، في روايات كل من مارسيل بروست، وفيدور دوستويفسكي. إن المبدأ البنائي الذي وجه هذا التيار كان هوضرورة تحقيق كتابة روائية مركبة تستفيد، إلى أقصى حد، من طرائق الفنون الأخرى وتوسلاتها، إغناء لهذه الكتابة من جهة وتحطيما لمقولة صفاء النوع الإبداعي وكفايته الأدائية من جهة ثانية.

لذلك فإن قراءة الشاعر لأعمال هذا الروائي الروسي القدير سوف لن يطلع منها ما عدا بشخصية «الأمير ميشكين»، بطل رواية «الأبله»، فيستثمرها كمضاعف، من بين مضاعفات أخرى موازية، للأنا الشعرية، وإنما ستمكنه أيضا من استرفاد جملة الأساليب المذكورة، وذلك في نطاق تجليها المبكر، كما أنها ستحفزه، في نفس الآن، على ملاحقة تطوراتها الناجزة في أعمال الروائيين الأنجلوساكسونيين المشار إليهم، والفوز، في الحالتين معا، بإثمارات اتجاه متميز في الكتابة الروائية وتسخيرها في الدفع بجملته الشعرية إلى مدرج الدرامية والتركيب وفقا لما عايناه ضمن المبحث الثاني من الفصل الثاني.

وإلى جانب التفاته إلى الأعمال المسرحية التي كتبها كل من يوريبيدس، وشكسبير، وراسين، وغوته، وفوكيه، وإبسن، سيترتب عن إعجابه الفائق بالشاعر الروسي الرمزي ألكسندر بلوك وقوعه التلقائي تحت تأثير الأسماء الإبداعية التي كانت لها حظوتها لدى هذا الأخير. وفي هذا النطاق يأتي اكتشافه لمسرح الكاتب السويدي أوغست سترندبرغ، إذ تعرف عليه بفضل بلوك الذي لم يتوان أبدا عن الإشادة بالابتداعات المسرحية الطليعية التي اقترنت باسم سترندبرغ، وبخاصة ما كان من اعتنائه بتصوير الأغوار السحيقة للنفس البشرية، وتحويله اللحظة الدرامية إلى فجوة للهلوسة الخلاقة، للحلم، ولتعرية الزيف المجتمعي والأخلاقي، وبالتالي فإن مرجع العديد من الأنماط الأدائية في المتن، كالحوارية، والسيولة الحلمية، وإطلاق العنان لمونولوغات تتدفق متسارعة لكنها محكمة الجريان، إلى أعمال هذا المسرحي على وجه التحديد.

ولم يكن للفن السينمائي أن يشذ عن مدار اهتمامات الشاعر، فقد خولت له ثقافته السينمائية الذكية أن يوظف الكثير من التقنيات المعتمدة في البناء الفيلمي. ولا جدال في أن القراءة المتفحصة لقسم واف من قصائد المتن لكفيلة بإماطة اللثام عن هذه التقنيات، كالتركيز على المشهدية، توسطا بالصور الشعرية البصرية، بحيث تأخذ هذه الصور هيئة محافل مشهدية مسترسلة، حيوية ومتنوعة، تشبه ما تعتمده الكتابة السينمائية من متواليات مشهدية عليها تقوم كلية الفيلم السينمائي، هذا علاوة على ما نلمسه في هذه الصور من تغايرات في حجوم اللقطات، أي التراوح بين اللقطات المكبّرة والأخرى المصغّرة، ومن اهتمام، أيضا، بالعنصر اللوني إلى الحد الذي يمسي معه اللون لغة قائمة بذاتها.

وإذا كان لنا أن نخص بالذكر أبرز السينمائيين ممن كان لهم حضورهم النافذ في مخيلة الشاعر، وكنتيجة في جانب من البنيان الجمالي العام للتجربة الشعرية، فمن اللائق أن نشير إلى المخرج الإيطالي فديريكوفلليني، وفيلميه «الحياة المستطابة»، و«روما فلليني»، وإلى المخرج الياباني أكيرا كوروزاوا، وفيلميه «كاغيموشا أوظل المحارب»، و«ديرسوأوسالا»، وإلى المخرج الأمريكي، ذي الأصل التشيكوسلوفاكي، ميلوش فورمان، وفيلميه «هير»، و«أماديوز»، ثم إلى المخرج السويدي إنغمار بيرغمان، وفيلمه الأساسي «صيحات ووشوشات»، والمخرج الروسي ميخائيل كالاتوزوف، وفيلمه المتحف[بضم الميم وكسر الحاء] «عندما تمر اللقالق»، الذي نال السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي عام 1958. فالفيلم عند فلليني مجاز لا تقل كثافته عن كثافة المجاز الشعري، وهوعند كوروزاوا تعبير بالألوان قبل أيّ شيء آخر، لأنه كان رساما في نفس الوقت، أما لدى فورمان فهوكتابة شاعرية، طقسية، أكثر منها وقائعية، أوتسجيلية، بينما نجده لا يخرج، عند بيرغمان، عن كونه مسرحا مصورا لمطارحة جسام المشكلات العاطفية والاجتماعية في الحياة المعاصرة، في حين هوعند كالاتوزوف، القطب الثالث في السينما الروسية إلى جوار إيزنشتاين وتاركوفسكي، تقويل بليغ للممكنات الدلالية للونين، الأسود والأبيض، وتوليف فطن للذاتي والجمعي، للحميمي والجماهيري في كنف المجتمع الاشتراكي، وفي ظل إلزاماته ومستجداته. غير أن ما يوحدهم جميعا هوإصرارهم على إنتاج أفلام مثقفية تحمل بصمات مخرجيها، أوبالأصح مؤلفيها، الذين تبقى، بالنسبة إليهم، نصوصا، بكل ما في الكلمة من معنى، مهمتها تبليغ أسئلتهم وهواجسهم، سيرهم وتواريخهم، والإسهام في خلق متخيل سينمائي يخاصم ما يرين على السينما التجارية من سهولة وميوعة.

وكالسينما سيشكّل فن الرسم واحدة من مناطق الجذب الإبداعي لتفكير الشاعر وتخييله، وعند تطرقنا لبنية الجملة الشعرية في المتن، الدرامية-المركبة بوجه خاص، أمكننا استخلاص مدى ما كان لثقافة الشاعر التشكيلية من أدوار محسوسة في أسلبة هذه الجملة، سواء من زاوية استرشادها بماهيات المساحة، والبعد، والبقعة، والضوء، والظل.. أومن زاوية التوجه البصري للصور الشعرية، وتوظيفها اللافت، مجازيا ورمزيا، لعنصر اللون ضمن تمظهراته المتعددة والمتغايرة. ويظهر أننا لسنا في مسيس الحاجة إلى التدليل على متانة التواشج بين الشعر والرسم، وعلى ما يقوم بينهما من تفاعلات وتبادلات تنتهي، حتما، إلى إثراء الحقلين كليهما. فلقد عدّ الشعر رسما بالكلمات، تماما كما توسّل الرسم بالألوان، ونظرا لما بين الحقلين من تماس ستعرف الكثير من الآداب العالمية مبدعين جمعوا بين الشعر والرسم، كالروسي فلاديمير ماياكوفسكي، والإسباني فديريكوغارسيا لوركا، أوشعراء جعلوا من الرسم اهتمامهم

الإبداعي الثاني بعد الشعر، تذوقا ودراسة ومؤاكبة، من مثال الفرنسي شارل بودلير، الذي عرف عنه شغفه باللوحات الانطباعية، وحرصه على متابعة التطورات التي كان يمر بها المجال التشكيلي في عصره، الشيء الذي تعكسه كراساته النقدية الشهيرة: «صالون 1845»، «صالون 1846»، «صالون 1859»، والنمساوي راينر ماريا ريلكه الذي كتب أكثر من مقالة عن الاتجاه الانطباعي في الرسم، مبينا فيها قيمة الطرائق التلوينية، التي اجترحها الرسامون الانطباعيون وعلى رأسهم الرسام الفرنسي بول سيزان، بالنسبة للكتابة الشعرية. ويمكن أن نضيف إليهما الروسي ألكسندر بلوك الذي لم يكتف بالدفاع، عبر دراسات عدة، عن المنجزات التي حققها الرسامون الروس الطليعيون، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وإنما حاول، بالموازاة من ذلك، إعادة كتابة بعض اللوحات شعرا، مثلما فعل مع لوحة الرسام فروبيل، «المجهولة»، لما حولها إلى قصيدة، ثم إلى مسرحية شعرية بنفس العنوان خلال عام 1906.

هذا وإذا نحن أدخلنا في الاعتبار كون هؤلاء الشعراء يأتون في مقدمة الأسماء الإبداعية التي لأعمالها حضور قائم في تضاعيف التجربة الشعرية، فسنستطيع تفهم ما أبان عنه الشاعر، هوالآخر، من انحياز واع إلى فن، كالرسم، يراه قريبا جدا إلى فن الشعر. «وعندما أتيح له أن يقف طويلا عند جدارية فائق حسن أدرك أية روح تسري بين الشعر الحديث والفن الحديث. وقد لاحت «الجدارية» له مثل أية قصيدة حرة جديدة. ترى من هوالسبّاق بين الاثنين ؟ كان هذا التساؤل مشروعا في وقفته تلك، غير أن هذه الحيرة لم تلبث طويلا فسريعا ما اطلع على أعمال مصورة للإسباني بيكاسو، فأدرك من أية روح فنية عظمى شاملة يسري هذا «الدفق» الفني الجديد في «الجدارية» وغيرها»[124].

لقد حاول سعدي يوسف أن يكتب، شعريا، جدارية الرسام العراقي فائق حسن فكانت قصيدته المتميزة «تحت جدارية فائق حسن»، التي يغطي عنوانها الديوان الذي يأويها والصادر عام 1974، أما حسب الشيخ جعفر فسيحاول، من جهته، إنجاز كتابة شعرية للوحة الرسام الإسباني فرانسيسكودي غويا المعروفة باسم «دونا إيزابيل كوبوس»، وذلك من خلال قصيدة «التحول»، التي يضمها ديوان «عبر الحائط.. في المرآة». وفي هذا الصدد يلزمنا استبعاد أن هذه الكتابة هي بمثابة إحلال للمخيلة التشكيلية محل المخيلة الشعرية في إنشاء القصيدة، إذ رغم كون «جميع الفنون تطمح إلى أن تصبح انسجاما و[موسيقا]، أوأن تتحول في النهاية إلى عبادة وصلاة، فإن هذه الوحدة المأمولة تدل في كل الأحوال على الصلة الحميمة بين جميع

---

124. حسب الشيخ جعفر : الريح تمحووالرمال تتذكر «مقاطع من رحلة إلى موسكوفي نهاية العام 1989»، مجلة «المدى»، س4، ع13، 1996، ص112.

الفنون»[125]. لكن إن كان أمر كهذا في غير ما حاجة إلى البرهنة والتدعيم، فما من شك «أن تأكيد هذه الصلة الحميمة لا يعني ببساطة أن القصيدة الشعرية يمكن أن «تمثل» الصورة أوالعمل التشكيلي بحيث تكون مطابقة لها، أوأن هذين الأخيرين يمكنهما أن يترجما المشاعر والأخيلة، والمواقف النفسية والعقلية التي تنطوي عليها القصيدة»[126].

بهذا المعنى إذن سيكبّ الشاعر على هذه اللوحة الشهيرة لدى غويا، التي تنتمي إلى ما يصطلح عليه بالمرحلة السوداء في حياته الفنية، شأنها شأن لوحة «ماري لويز»، ولوحة «بائعة الحليب في بوردو»، وهي المرحلة التي بلغ فيها نضجه الفني مداه الأقصى، بحيث استطاع أن يستحلب جماع ما يكتنزه اللون الأسود من جلال وأبّهة وغموض وليلية، مؤثثا بها فضاء «بورتريهات» شخصية لنساء خارقات الجمال سيتزامن هوسه الفني الشديد بمنحهن صورتهن الأنثوية المستحيلة مع انخراطه في معاناة مرضية قاسية -الصّمم-، ولوذه بعزلة مطبقة، بسبب من تفاقم يأسه، استمرت لسنوات. وإذا كانت امرأة قصيدة «التحول» غير مسماة فإن ما اصطبغ به مناخ القصيدة من سواد رمزي تلتمع داخله امرأة جميلة يعز تشخيصها ثم تختفي ثانية تاركة الأنا الشعرية ليأسها الوجودي الخانق لمّا يخولها جدارة التماثل مع «دونا إيزابيل كوبوس»، التي لم يقوالرسام الإسباني على تجسيدها على مقاس الصورة التي يبتغيها لها خياله، في ذات الوقت الذي تستثير فيه، بناء على تعالق القصيدة تناصيا مع رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، قسمات شقيقتها الأخرى «ناستاسيا فيليبّوفنا»، التي استعصى على «الأمير ميشكين» أن يستميل جوهرها الأنثوي لصالح وساوسه الوجودية الخلاقة.

وبالإضافة إلى الرسم يمثل فن النحت واحدا من الفنون التجسيدية التي أعطت، عبر التاريخ الثقافي الإنساني، بدائع تشكيلية أبان فيها النحاتون عن مقدرتهم البليغة على تطويع الكتل الصمّاء، حجرا كانت أم معدنا أم خشبا، والنفاذ إلى ما تضمره من قابليات جمالية هائلة، تأخذ أشكالا وهيئات، مشبعة علاميّا، تقترح على العين الناظرة أقوالا وإرساليات وقيما لا تنقص في شيء عما تقترحه الفنون الأخرى. وبفضل منحوتات معجزة طارت شهرتها في الآفاق اكتسب هذا الفن مكانة مرموقة في السّلمية الفنية مثلما انضوى مبدعوها إلى سلك الخالدين.

ولأن الشعراء أدرى من غيرهم بالجهد الفني المثابر الذي يبذله النحاتون كيما يرتقوا

---

125. د. عبد الغفار مكاوي : قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع119، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نونبر 1987، ص20.

126. نفسه، ص20.

بالمادة الخام إلى صعيد التحقق الجمالي فهم سيولون النحت كامل ما يستحقه من اهتمام، جاعلين من كبار النحاتين قدوة لهم في أخلاقيات التأني، والتحمل، والإعمال البنائي الحصيف، ومن نماذجهم الراقية مثالا فيما يخص نشدان الكمال الفني. ولاشك أن هذا ما يفسر الحظوة التي كانت لأعمال النحات الإنجليزي هنري مور لدى ثلة من الشعراء الأنجلو- أمريكيين، وأعمال النحات الإيطالي ألبرتو جياكوميتي لدى عدد من الشعراء الدادائيين والسرياليين. ومن هنا كذلك نستطيع تبين التأثير الكبير الذي مارسته أعمال النحات الفرنسي أوغست رودان على شعر ريلكه بصفة أخص، إذ يعتبر ديوانه «قصائد جديدة»، بجزئيه، ثمرة لاحتكاكه الوثيق سواء بالرسم الانطباعي، وتحديدا لوحات سيزان، أوبالأعمال النحتية التي أبدعها رودان، بل إنه سيكشف عن إعجابه بهذا الأخير، في فترة باكرة من سيرته الشعرية، فيخصه بقصيدة تحمل عنوان «رودان»، نلقاها في ديوانه الأول، «قصائد الشباب». وسيان تعلق الأمر بأيادي تتخذ وضعيات محيرة في أعماله، أوبالأجساد العارية التي استبدت بمخيلته، أوبتمثال «المفكر»، أحد أشهر منحوتاته، أوبالجدارية الضخمة «بوابة الجحيم»، المستلهمة من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري، فإن الشاغل الرئيسي الذي ملأ كيان رودان كان هومحاولة الاقتراب من صورة مثلى للجمال، انطلاقا من اقتناعه بكون الفنان لا يمكنه خلق الجمال لأن تمنّع هذا الأخير لا يسمح له، في الواقع، سوى بخلق تربصات فنية بالجمال، أوبالأولى مجرد تهيؤات جمالية.

وفيما يهم الشاعر فإنه سوف لن يعود إلى مور، أوجياكوميتي، أورودان، أوإلى ميكيل أنجلو، أحد ألمع نحاتي عصر النهضة في إيطاليا، ولوأنه يقدّر أعمالهم، بل إنه سيغور بعيدا في الماضي الثقافي الغربي وصولا إلى العهد الإغريقي الذي أنجب النحات فيدياس «القرن الخامس ق. م» مبدع تمثال «زيوس»، وتمثال «أثينا الوالدة»، والتماثيل الرائعة الأخرى التي ازدان بها صرح البارثينون. ولما نتكلم عن هذا النحات فنحن نتكلم، في الحقيقة، عن العبقرية الإغريقية في فن النحت، التي بلغت على يد فيدياس أرقى مراتب إعجازها، وأيضا «عن نوع خارق من الانسجام والتساوق ناجم عن دقة كاملة في الأحجام والنّسب. وليس المقصود بذلك نوعا من «القوانين» التي تفرض أقيسة عددية دقيقة، بقدر ما هومقصود به نوع من سحر الأعداد، ملئ بالحركة والحيوية، ومقاس آنيا بكمال محسوس، يكشف بصورة داخلية من ذاته عن مركب تام من الانسجام الرياضي»[127]. فمن داخل الروحية الفيثاغورية، التي كانت تعد الدقة الرياضية أسمى ما يجب أن تدركه المعارف والفنون، كان تطلّع فيدياس إلى خلق مجسمات قادرة على إعطاء ما هومثالي صورة ملموسة، متعينة، في إمكان حاستي البصر واللمس حصرها والقبض

127. إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة : الدكتور ميشال عاصي، سلسلة «زدني علما»، منشورات عويدات، بيروت 1974، ص80.

عليها. ومع ما تحلت به أعمال هذا النحات من إتقان وتفرد ظل الإحساس بالعجز والقصور يخامره باستمرار، لأن الفنانين الكبار لا يحق لهم أبدا الاطمئنان إلى منجزهم، ولأن من قدر الفن أن يسعى، على الدوام، إلى تحقيق الأفضل والأكمل.

هذا المأزق الحاد في السيرة الفنية لفيدياس كان من أبرز عوامل انشداد الشاعر إليه، ذلك أن هذا المأزق صنو المأزق الرؤياوي الذي سيعترض الأنا الشعرية داخل التجربة. فالشاعر وهو يعنّف مخيلته، ابتغاء نحت أجساد أنثوية تتصف بالكمال، كمال إينانا و«إيدن» السومرية» فإنما هو يعيد إرساء نفس التوق الفيدياسي، المأساوي، إلى تملك الجوهر المتعذر للجمال، كما أنه وهو يستدعي رمزية النحات الإغريقي، كواحد من الإبدالات الترميزية للأنا الشعرية، فلأن «استخدام الرمز الفيدياسي في محاولة للعثور على الجمال الأزلي، وهو معادل رمزي تشخيصي، يطرح تجربة الشاعر على مستوى تعبيري وتكنيكي أعلى»[128]، بنفس الشكل الذي يمد به المأساة الأورفية بما يفاقم مأساويتها، وذلك اعتمادا على مثال حي ينتمي إلى الثقافة الإغريقية التي في رحابها كان منشأ الأسطورة الأورفية.

إن أيّ مبدع حقيقي إلا وهو مدعو إلى الانفتاح على كافة الفنون القمينة بإثراء حساسيته الإبداعية وتعميقها. واعتبارا لما يحوز عليه فن الموسيقى من إمكانيات تعبيرية متعالية فإنه سوف لن يحظى فقط بما هو حقيق به من اهتمام من طرف الكثير من الشعراء، بل وسينظر إليه كأرقى ما يمكن أن تطوله اللغات الفنية من اتساق وتناغم بين حدّي الشكل والمضمون. وفي ظل هذا الامتياز اقتدر كبار الموسيقيين على تشييد مقامات لحنية، وجمل موسيقية، للتعبير عن أدق المشاعر وأعوص الأفكار وفق صيغ وقوالب يصعب معها فرز الشكل الموسيقي عن الموضوع الموسيقي. ولعل هذا الامتياز بالتحديد هو السبب في تحمس شارل بودلير للموسيقى، وبخاصة موسيقى ريشارد فاغنر، وحلمه بأن يستطيع الشعر، يوما ما، بلوغ الصعيد التعبيري المتسامي الذي ارتفع إليه الفن الموسيقي، وهو نفس الحلم الذي سيكتنف ذهن ألكسندر بلوك ومخيلته، إذ هي عديدة مقالاته في هذا المجال، والتي كان يلح فيها على كون روح الشعر، وأكثر من ذلك روح التواريخ والثورات، هي من صلب روح الموسيقى.

من هذا الجانب يمكننا استيعاب الغنى الإيقاعي المفرط في التجربة الشعرية، بحيث يعتبر حسب الشيخ جعفر، مقارنة مع شعراء جيله وحتى مع شعراء من خارج جيله، واحدا من الشعراء العرب المعاصرين الأوسع إلماما بقواعد العروض الشعري العربي، مثلما يمكننا إدراك المرامي الجمالية البعيدة لتقنية التمويج الإيقاعي، في أكثر من قصيدة بالمتن، تشبّها بتقنية

128. فاضل ثامر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص234.

التمويج السمفوني في النصوص الأوبّرالية، وذلك عن طريق التثنية الوزنية أوبوليفونية الضمائر واللغات، والجريان الموسيقي في القصائد المدورة، وصولا إلى البناء الإيقاعي التداعوي لقصيدة «حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة». وسيبلغ تأثر الشاعر بالإبداعية الموسيقية حد الإقدام على محاولة تكييف بعض الأعمال الموسيقية شعريا، على شاكلة ما سيفعل مع «بحيرة البجع» لبيوتر تشايكوفسكي في قصيدة «الراقصة والدرويش»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«السوناتا الرابعة عشرة» للودفيغ فان بتهوفن في قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، من نفس الديوان. وإذا أردفنا إلى هذا استثماره لرمزية «أوديت»، بطلة «بحيرة البجع»، في مواقع أخرى من المتن، ورمزية بعض أعلام الموسيقى الكلاسيكية، أوالبعض من أعمالهم، فسيتبدى لنا الأثر الواضح الذي خلفته ثقافة الشاعر الموسيقية في عمق تجربته الشعرية.

ففي قصيدة «قارة سابعة» نجده يستعين برمزية الموسيقار الألماني ريشارد شتراوس، صاحب «الدون جوان»، و«الفارس والوردة»، وبرمزية العمل الموسيقي الشهير «ليليات» للموسيقار البولوني فريدريش شوبان، الذي تعود إليه كذلك سمفونية «البولونية». وفي تصرف منه بعنوان هذا العمل سيحوله إلى المفرد، «ليلية»، ويخص به إحدى القصائد. أما في قصيدة «مرثية كتبت في مقهى» فسيختار الاتكاء على رمزية بتهوفن، الذي صنع سمعته الموسيقية من خلال سلسلة السمفونيات التسع، إذ تمثل عصارة كدّه الموسيقي. وإذا كان قد فعل هذا في ديوان «الطائر الخشبي» ففي ديوان «عبر الحائط.. في المرآة» سيعمد إلى تصدير قصيدة «الرقصة المؤجلة» بشذرة عشقية لريشارد فاغنر، الذي بنى مجده الموسيقي من خلال أوبرا «تريستان وإيزوت»، وأوبرا «برسيفال»، وتصدير قصيدة «رغبة تحت الشجر النحيل» بمقتطف من رسالة غرامية لمرغريت فولر، عاشقة بتهوفن، كتبتها بعد مماته بستة عشر عاما، بينما سيعاود ركوب المسلك الترميزي في قصيدة «سقط الجروف»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة». مفضلا هذه المرة رمزية الموسيقار النمساوي فولفغانغ موزار، الذي أنجز أعمالا موسيقية متناهية في إبداعيتها، يكفي أن نذكر منها «الدون جوان»، و«عرس فيغارو»، و«الناي المسحور». إن استناد التجربة الشعرية إلى معطيات وقرائن، كالتي أوردنا، مرجعها إلى فن الموسيقى، وجنوح بعض عناوين القصائد في المتن، مثلما رأينا، إلى إثارة معاني الموسيقى، والغناء، والرقص، والاحتفال.. وتضمّن أكثر من سياق، داخل هذه القصائد، لتداعيات هذه المعاني، وفوق ذلك حضور أسماء لألوان من الموسيقى والرقص، كالفالس، والجاز، والتانغو.. هذه الأشياء لا يمكن موضعتها إلا في إطار حاجة التجربة الشعرية، الماسة، إلى دعامة بنائية ونصية ورمزية يخولها إياها التناص، بصرف النظر عن مستوياته، مع فن في رقيّ الموسيقى، وحاجتها أيضا إلى ما يغذي العنصر الطقسي في السيرة الأسطورية لإينانا «طقس الزواج المقدس»، ويشحن

القريحة الموسيقية لشخصية أورفيوس الأسطورية.

هذا وإذا كانت إقامة الشاعر الموسكوفية قد أشرعت ذهنه ومخيلته على معارف فنية ليس بوسع أيّ شاعر حداثي الإشاحة عنها أوتجاهل ما لها من مضاعفات إيجابية على الكتابة الشعرية، فإن إحساسه المتأصل بضرورة إدماج كتابته في مجالها الثقافي الحيوي لسوف يعمق لديه الاقتناع بأهمية تعميق ثقافته الشعرية، بالاطلاع على أنضج التجارب والنصوص في مختلف الآداب الإنسانية، وقراءة كل ما يستجيب لميوله الثقافية والروحية، روائيا كان، أومسرحيا، أودينيا، أوصوفيا، أوفلسفيا، أوعشقيا، أوخرافيا، أوأسطوريا.. ويتساوق، ضمنيا، مع الحاجات التناصية لتجربة شعرية تدبر أمرها الرؤيا الأورفية.

لذلك فزيادة على العلائق التناصية الثابتة للمقتطفات التي صدّرت بها الدواوين والقصائد مع قطاع نصي عريض في المتن، وتعيينها لمجموعة من الأسماء والنصوص الفاعلة في فضاء التجربة الشعرية، هناك معطيات تناصية إضافية متولدة عن الحضور الملموس، في قلب الدواوين والقصائد بدلا من مداخلها، لأسماء ونصوص أخرى أشارت الهوامش، التي مرت بنا، إلى بعضها وسكتت عن بعضها الآخر، أوأنها ذكرت بعض مواقع مثولها في المتن وصرفت بالها عن مواقع أخرى.

ففيما يخص الشعر العربي القديم يمكننا إيراد مثال أبيات من شعر الشاعر العباسي أبي نواس تحضر في نسيج قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، وأبيات من شعر الشاعر الجاهلي امرئ القيس نُلفيها متداخلة مع البنية النصية لقصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة». وبالنسبة للشعر العربي الحديث، الرومنتيكي تدقيقا، بمستطاعنا التقاط أكثر من قرينة في قصائد : «الراقصة والدرويش»، و«الملكة والمتسول»، و«الرباعية الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي»، وفي قصيدة «آخر مجانين ليلى»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وفي قصائد: «أوراسيا»، و«حب في الممر»، و«رغبة تحت الشجر النحيل»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، تحيل، دونما تلكؤ، على المناخات الرغبوية المحتدمة في ديواني «غلواء»، و«أفاعي الفردوس»، للشاعر اللبناني إلياس أبي شبكة. أما على مستوى الشعر العربي المعاصر فلا ريب في أن القراءة المتيقظة لقصيدة «الخطوات»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، والتي هي مرثاة في حق بدر شاكر السياب، لن تتأخر في مدّنا بأسطر، أوكلمات، أوملامح رمزية، مستقاة من قصيدة «حدائق وفيقة»، من ديوان «المعبد الغريق»، وقصيدة «منزل الأقنان»، من ديوان «منزل الأقنان»، وقصيدة «المومس العمياء»، من ديوان «أنشودة المطر»، بالإضافة إلى قصيدتي «إرم ذات العماد»، و«عكاز في الجحيم»، من ديوان «شناشيل ابنة الجلبي» للشاعر المرثي. في حين ستجنح قصيدة «سقط الجروف»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، بدورها،

والتي رثى بها الشاعر رفيق الطريق الآخر، صلاح عبد الصبور، إلى التناص مع قصيدة هذا الأخير الموسومة ب «البحث عن وردة الصقيع»، والمتضمنة في ديوانه «شجر الليل»، هذا في الوقت الذي ستنزع فيه قصيدة «عاثر الضباب»، التي أنيط بها رثاء الرفيق الثالث، حسين مران، إلى استنهاض جانب، لا غبار عليه، من قصيدة «رجل الضباب»، التي سمّي بها أحد دواوين المرثي.

وفيما يتعلق بالشعر الغربي فلابد من التنصيص على ما استمده الشاعر من صور مصدرها «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري، وذلك لفائدة قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، وقصيدة «التحول»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، وعناصر موضوعاتية واجتراحات تخيلية ترجع إلى التراجيديا الشعرية «بوريس غودونوف»، وإلى قصائد: «الفارس البرونزي»، و«حورية الماء»، و«الغجر»، لألكسندر بوشكين، مما نجد له آثارا متضحة، بالتتابع، في أغلب قصائد ديوان «الطائر الخشبي»، وقصيدة «الرباعية الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، ثم قصيدة «حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة». على أن صلة الشاعر بالشعر الروسي سوف لن تنحبس في الإطار الرومنتيكي الذي سيج شعر بوشكين، بل إنها ستتعمق، بنفس المقدار مع أطر شعرية أخرى، وبالتالي مع أسماء شعرية أخرى إضافية. وفي هذا المضمار حري بنا أن نلح على الأثر القوي الذي سيتركه شعر ألكسندر بلوك ومسرحه الشعري، ومقالاته ومراسلاته كذلك، في كتابة حسب الشيخ جعفر الشعرية، وفي تفكيره الشعري أيضا. وخارج الامتدادات الخفية لشعره، بالدرجة الأولى، إلى نطاق عريض من التجربة الشعرية، وتصدير قصيدة «رواية الضيف»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، بمقتطف شعري من إحدى قصائده، زد على هذا التفاعل التناصي الملموس بين قصيدة «خيط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، وقصيدة بلوك «وعشت سنة جنونية» من جهة أخرى، فإن التفات الشاعر إلى مسرح أوغست سترندبرغ مرده، بالتأكيد، إلى إعجاب بلوك بهذا المسرحي المتميز، وفي نفس الوقت لن نستبعد أن يكون هومن نبهه إلى قيمة رواية الكاتب الفرنسي أناطول فرانس، «تاييس»، الرمز الأنثوي الذي يحضر في تضاعيف التجربة الشعرية، لأن الرواية كانت قد ترجمت إلى الروسية عام 1891، فأفاد منها بلوك في كتابة مسرحيته الشعرية «أنشودة القدر» التي تشغل فيها شخصية «تاييس» موقعا أساسيا.

وعلى قدر ما كان لأعمال بلوك الشعرية، مثل «قصائد السيدة الجميلة»، والشعرية المسرحية، ك «المجهولة»، من مفاعيل تناصية في المتن، سيكون لأشعار سيرغي يسنين الرعوية، كديواني «رادوينتسا»، و«دعاء قروي»، فعلها المؤثر في قصائد المرحلة الرعوية في المتن، والتي يجسدها ديوان «نخلة الله». أما أشعاره المأساوية التي تصور ضياعه وبوهيميته، قبيل انتحاره

كديوان «اعتراف صعلوك»، وديوان «موسكوالحانات»، فسيندرج مفعولها في سياق المرحلة المأساوية في المتن، التي نهضت بها الدواوين الموالية، وخصوصا ما كان من قيم الصعلكة، الرمزية، التي هي عند يسنين نوع من السياحة الروحية، والعميقة، في الأزمنة، والأمكنة، والسحنات، والتوضعات. وكما انجذب الشاعر نحوهذا المبدع الروسي، الذي أنهى حياته منتحرا، سينشدّ كذلك إلى تجربة الشاعر المستقبلي الروسي، فلاديمير ماياكوفسكي، الذي حسم، هوالآخر، معضلته الوجودية عن طريق الانتحار، ومن ثم الإغواء الكبير الذي مارسته الأعمال الشعرية، والمسرحية، التي كتبها في أثناء مرحلته الإبداعية المستقبلية الخالصة، كمسرحية «فلاديمير ماياكوفسكي»، وقصيدتي «غيمة في بنطلون»، و«الإنسان»، على مخيلة الشاعر لتلقى بهذا سبيلها إلى قصائد عدة في المتن، وذلك انطلاقا من ديوان «الطائر الخشبي».

ولأن الخط الشعري للشاعرتين آنا أخماتوفا، وماريناتسفيتايفا، يتقاطع، بشكل ضمني، مع الخط الشعري لحسب الشيخ جعفر فسيكون هذا سببا منطقيا لانفتاح التجربة الشعرية على جوانب من عالميهما الشعريين. إن ارتيابهما من الثورة الاشتراكية، وتلفعهما بحزن وجودي أصيل، ثم الحس الانتظاري، المأساوي، المعادل لترقّب يوريديس قدوم أورفيوس في الأسطورة الإغريقية، الذي يلون قصائدهما، هذه الاعتبارات كلها تسوغ ملموسية المواظفة التناصية التي لنصوصهما الشعرية في رحاب المتن، سواء تعلق الشأن بدواوين : «المساء»، و«المسبحة الوردية»، و«صلاة لراحة الموتى»، لأخماتوفا، أوبدواوين : «قصيدة الجبل»، و«قصيدة النهاية»، و«بعد روسيا»، لتسفيتايفا، هذا علاوة على قصيدتها المدمرة التي رثت بها ماياكوفسكي، عقب انتحاره، والمعنونة ب «إلى ماياكوفسكي»، إذ يتعالق معها، وعلى أكثر من وجه، أغلب المرثيات التي خص بها الشاعر مرثييه من الشعراء العرب المعاصرين.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى سيلجأ الشاعر إلى أعمال فريدريش هولدرلين، وبخاصة منها دواوين : «قصائد غنائية»، و«المراثي»، ثم «الأناشيد»، التي تنسحب منها ظلال كثيفة على جل قصائد الديوان الثالث، والرابع، والخامس، بالمتن، وحسبنا أن نمثل بقصيدة «في الحانة الدائرية»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، الحاملة لبصمة جلية من قصيدة «ديوتيما» لهولدرلين، الموجودة بديوانه «قصائد غنائية». وتوازيا مع هذا ستقتطع أعمال الشاعر راينر ماريا ريلكه، هي الأخرى، لنفسها أجزاء وافية من مساحة المتن، وذلك ابتداء من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وبالأساس دواوينه : «قصائد جديدة»، و«صلاة لراحة الموتى»، و«مراثي دوينو»، ثم «سونيتات إلى أورفيوس». وعلى سبيل الإشارة فإن الأسطر الشعرية التي تداخل قصيدة «في الحانة الدائرية»، ولوأن الشاعر يخبر في الهامش بكونها مأخوذة من ديوان «سونيتات إلى أورفيوس»، الجزء الثاني، هي، إن شئنا التدقيق، من السونيتة السادسة في هذا الجزء.

وما قلناه عن أشعار هولدرلين، وريلكه، يحق قوله بخصوص التحققات التناصية التي أنجزتها التجربة الشعرية في تفاعلها مع ديوان «أزهار الشر» لشارل بودلير، وتحديدا مع قصائد قسمه الأول التي تكثف أزمة الشاعر الفرنسي في استقصاء المعنى الجوهري للمرأة، للجمال، والحب، تكثيفها لأزمة الوجود الشعري والروحي لمبدع من طرازه. فما أكثر القصائد، في المتن، التي تفئ إلى التخييلات البودليرية الرحيبة، مسترفدة منها عناصر تدعم بها ما تقوم به من اصطناع للحظات اغترابية، وعشقية، متخيلة يراد بها، في العمق، ما تنوء به التجربة الشعرية، بعامة، من محمول رؤياوي مأساوي.

وفي قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، تواجهنا معالم نصية ساطعة من قصيدة «الأرض الخراب» ل ت. س. إليوت، وكذلك من قصيدة «الهائمة في نومها» لفديريكوغارسيا لوركا، وبسبب ما لقصيدة لوركا هذه، التي يأويها ديوانه المتألق، «الأغاني الغجرية»، من أهمية شعرية، سواء من الجانب الإيقاعي أومن حيث مبناها الحكائي أوالمجازي، نقصد التوظيف النابه لإشارية اللون الأخضر بوجه أخص، فستمتد آثارها إلى قصائد أخرى، من غير هذه القصيدة، وهي «هبوط أورفي»، من نفس الديوان، و«خيط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، و«مرثية الأمير ميشكين»، و«حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، الشيء الذي يفيد ثقل حضور الخيال الشعري اللوركوي في التجربة الشعرية.

وفي مقابل هذا هناك ما نجده، أيضا، من تماه تناصي، في قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، مع قصيدة إدغار ألان بّوالمعروفة ب «الغراب»، بحيث يصل الأمر، أويكاد، إلى تناوب متكافئ بين الشاعرين على التكلم الشعري، بينما سيتم الاستناد على قصيدة للشاعر الشيلي بابلونيرودا في بناء موضوع قصيدة «حورية البحر»، من نفس الديوان، وذلك إضافة إلى استفادة الشاعر من قصيدتي بوشكين، وبلوك، المتحدث عنهما سابقا.

وبالرغم من تلامح المرجعية الشعرية الصينية، واليابانية، على شكل مقتطفات تصديرية في بعض قصائد ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، كـ«الليلة الرابعة عشرة»، المصدرة بأبيات شعرية للشاعر الصيني لويو، و«في مثل حنوالزوبعة»، المصدرة بأبيات شعرية للشاعر الياباني بوسون، و«الخطوات»، المصدرة، هي الأخرى، بأبيات شعرية لشاعر ياباني ثان هوإيسّا، ثم «عاثر الضباب»، المصدرة، بدورها، بأبيات شعرية لشاعر ياباني ثالث هوباثيو، فإن اختراق التجارب الشعرية لهؤلاء الشعراء يتعدى حدود القصائد المصدرة ليطول الغالبية من قصائد الديوان الخامس، وخاصة منها «مرثية الأمير ميشكين»، و«سقط الحروف»، و«الذبالة»، التي تستوفي قسمات بارزة من الشعرين، الصيني والياباني، لا من حيث دقة الهندسة البنائية، أوالتنامي الذاتي للصور الشعرية، أوالاحتفاء بالألوان، أوالإنصات إلى ما يمليه الباطن في

شعرنة الموضوعات والمواقف.

وإذا ما انتقلنا إلى المجال الروائي ففضلا عما لرواية «الأبله»، لفيدور دوستويفسكي، من حضور بالغ في قصيدتي «التحول»، و«عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، وقصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، علما بأن المسألة التناصية في هذه الأخيرة تأخذ هيئة إعادة كتابة صريحة للرواية، يمكن الحديث أيضا عن الحضور القوي الذي تتمتع به رواية «الدون كيشوت»، لميغيل دي سرفانتيس، في قصيدة «النهاية الثانية»، من ديوان «نخلة الله»، وقصيدة «الرباعية الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، وقصيدتي «عين البوم»، و«الرقصة المؤجلة»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، ورواية «تاييس»، للروائي الفرنسي أناطول فرانس، في قصيدة «الرباعية الثانية»، من ديوان «الطائر الخشبي»، ثم قصة «ماجدولين أوتحت ظلال الزيزفون»، التي نقلها مصطفى لطفي المنفلوطي عن قصة للكاتب الفرنسي ألفونس كار، في قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية».

أما بشأن الأعمال المسرحية المؤثرة في التجربة الشعرية فمن واجبنا الإلماع إلى مسرحية «فيدرا» لكل من يوريبيدس وجان راسين، الفاعلة في قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، التي تشتغل في رحابها كذلك مسرحيتا وليام شكسبير، «هاملت»، و«روميووجولييت»، على أن مسرحية «هاملت» ستشتغل، زيادة على هذه القصيدة، في نسيج قصيدة «الطائر المرمري»، من نفس الديوان، وقصيدة «الرباعية الثالثة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، مثلما ستنحوقصيدة «عاثر الضباب»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، صوب مسرحية أخرى شكسبيرية هي «العاصفة. هذا وإذا كانت قصيدة «خيط الفجر»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، قد انفتحت، تناصيا، على مسرحية «الطريق إلى دمشق»، لأوغست سترندبرغ، فإن قصيدة «حورية البحر»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، ستختار الاستظلال بالجوالمسرحي المخيم على نصين مسرحيين لكل من هنريك إبسن، وفريدريش دي لاموت فوكيه.

وفيما يتعلق بالنصوص الدينية، وعلى شاكلة ما قام به الشاعر حينما صدّر قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، بمقتطف من نص ديني هو«نشيد الإنشاد»، سنلفيه يوظف في قصيدة من ذات الديوان، هي «الصخر والندى»، قصة يوحناّ المعمدان، المبشر برسالة المسيح، والذي قطع له رأسه الملك النّبطي، هيرودس، وأمر بوضعه في طبق من فضة، وذلك تلبية لرغبة زوجه، هيروديا، وابنتها، سالومي، هذه الأخيرة التي كانت رقصتها أمام الملك، كما يرد في القصة، ثمن قيامه بفعلته الشنيعة تلك، مدمجا إياها، أي القصة، في قصة استشهاد الحسين بن علي في كربلاء. وبنفس الديوان سيوظف، أيضا،

أحد أقوال المسيح، في قصيدة «الكهف القديم»، وقصة الإسراء والمعراج الإسلامية في قصيدة «طوق الحمامة»، أما في قصيدة «الخطوات»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، فسيوظف قصة بلقيس، ملكة سبأ. وقريبا من النصوص الدينية تمثل النصوص الصوفية أحد الروافد الأخرى الأساسية للتجربة الشعرية، وهذا ما يظهر إن عبر تصدير قصيدة «أوراسيا»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، بشذرتين صوفيتين لجلال الدين الرومي، وقصيدة «سقط الحروف»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، بشذرة صوفية للصوفي الهندي كبير KABIR، أومن خلال استدراج جوانب من التجربة الصوفية للسهروردي المقتول إلى كنف قصيدة "النيزك"، من ديوان "عبر الحائط.. في المرآة".

ولئن عمد الشاعر إلى التوكيد على النزوع الفلسفي للأنا الشعرية التي نجدها تقول، مثلا، في إحدى قصائد المتن:

- عندي الأغاني الجميلة

والمعطف الرث، عندي الحذاء الملوث بالطيب

والمعجم الفلسفي[129].

فلعل هذا الأمر مما يصب في صميم الفاعلية التناصية في المتن، بحيث زيادة على تصدير قصيدة «النيزك»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، بشذرة فلسفية لفريدريش نيتشه، وقصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، بشذرة أخرى لأفلاطون، فهوسيستثمر من فلسفة عمانويل كانط، صاحب «نقد العقل الخالص»، و«نقد العقل العملي»، أفكارا تدور حول قوة الجذب وقوة التنافر في الكون، وحول نشأته الذرّية ودائرية مساره، وهي الأفكار التي تنضاف، في قصيدة «النيزك» بالذات، إلى فكرة الغربة لدى السهروردي المقتول لتتشكّل بذلك خلفيتها المرجعية الرئيسية.

وعن الخطاب العشقي فموازاة مع ما تحفل به المقتطفات التصديرية من نصوص تحيل على الحب، وعلى لذاذاته وأهواله، يبقى أهم مرجع توكأت عليه التجربة الشعرية في هذا المضمار، خارج أغنيتي الحب السومريتين القائمتين في قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، والأغنية العشقية السومرية الثالثة المتداخلة مع قصيدة «في الحانة الدائرية»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، هوكتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، الذي تتجاوز العلاقة التناصية معه مجرد إسناد عنوانه إلى إحدى قصائد ديوان «نخلة الله»، إذ لا تفلت أغلب المواقف الشعرية، العشقية، في القصائد، من آثار تمثله الفلسفي العميق لعاطفة

129. حب في الممر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص410.

الحب، وتغوره الفطن لتداعياتها الجسدية والروحية المتواشحة.

ومن حيث التناص مع الخرافات يمكن تسجيل توارد قرائن نصية متنوعة من حكايات السندباد على مدى ثلاث قصائد من ديوان «نخلة الله»، هي «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«الجذوع»، بينما ستلتئم في سياق قصيدة واحدة من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، هي «الرباعية الثالثة»، كل من خرافة القارب الذهبي، وخرافة الجنية ذات الشعر الذهبي، وخرافة إشعال الصبايا للنار وإلقائها في النهر ترحيبا بمقدم فصل الربيع، وهي كلها خرافات تستوطن الخيال الشعبي في الجنوب العراقي. أما في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، من ديوان «نخلة الله»، فسيتم استسعاف خرافة من الآداب الغربية هي خرافة سندريلا، وكذلك خرافة تمارا الجيورجية، ضمن قصيدة «الرباعية الثالثة»، التي سبق لفلاديمير ماياكوفسكي، الذي قضى طفولته بجيورجيا، أن استثمرها في قصيدته «تمارا والمارد». ويدور محكي هذه الخرافة حول «أميرة تعيش في برج عال، تختار من الأسرى كل أمسية أسيرا تقضي معه الليل، وقبيل الفجر تلقي به من كوّة في أعلى البرج إلى الماء المندفع»[130]، هذا بالإضافة إلى توظيف خرافة حورية البحر ضمن قصيدة «حورية البحر»، التي يأويها ديوان «في مثل حنوالزوبعة».

ويتبين مما استعرضنا مدى خصوبة وتنوع المرجعيات الثقافية التي اغترفت منها التجربة الشعرية، تماشيا مع حاجاتها التناصية الملحة، عناصر، وقرائن، وصورا، وأفكارا، وذلك من أجل إثراء تعبيريتها والرفع من مستوى اشتغالها الرؤياوي، لكن مقتضى قاعديتها الأسطورية الحاسمة سيلزمها بالالتفات، تلقاء طبيعتها، إلى المرجع الأسطوري لاقتراض جملة من المحكيات والجماليات الأسطورية الكفيلة بتصليب هذه القاعدية. إن التجربة تقوم ببناء شعريتها في انشراط تام بسيرورة المكون الأسطوري الفاعل في فضائها، أي بحاصل تفاعل أسطورة دموزي وإينانا وأسطورة أورفيوس ويوريديس، بحيث سينتج عن تغليب الأسطورة الإغريقية على الأسطورة السومرية تجريد الإلهة إينانا من امتياز تقلّبها بين الموت والحياة، والزج بها إلى نفس المآل الأحادي الذي كان من نصيب يوريديس، ألا وهوالموت النهائي. ولعل ما تناولناه، وما سنتناوله، من أوجه الاشتغال الشعري / الأسطوري في المتن يبقى من صميم المقاربة التناصية لأنه ينفضي، عمقيا، إلى إيضاح إواليات التفاعل بين تجربة شعرية حداثية وبين أسطورتين متفارقتين، وتشخيص كيفية انحيازها، بدافع من توجهها الرؤياوي، إلى الأسطورة الإغريقية، وذلك بدعمها لمختلف سبل الاختراق الأورفي لبنية الأسطورة السومرية.

وإذن فالمقصود بالمرجع الأسطوري، في السياق الحالي، هوجماع الأساطير

130. هوامش ديوان «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص352.

المستحضرة في المتن، المواكبة للأسطورتين المركزيتين، والمنضوية إلى إحدى خاناته الدلالية: الاغتراب، أوالحب، أوالموت، والمؤججة، بالتالي، للرؤيا الأورفية بما هي رؤيا مأتمية، فاجعية. وفي هذا المنحى يمكننا فهم انشداد الشاعر إلى أساطير إغريقية وعراقية قديمة بالأساس، مع ما يعنيه هذا الانشداد من تقوية لازدواجية القاعدة الأسطورية في المتن، وإسناد لهيمنة الخيالين الأسطوريين، الإغريقي والعراقي القديم، على مساحته النصية العريضة.

فحتى تنشحذ رمزية إينانا السومرية إلى الجمال، والحب، والإيروسية الخلاقة سيلجأ الشاعر في قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، إلى جعل أفروديت، إلهة الجمال والحب في الميثولوجيا الإغريقية، التي تعادلها فينوس عند الرومان، مضاعفة مستحقة، إلى جانب مضاعفات أخريات، لإينانا في بهائها، وأمومتها، وإغداقها الأنثوي الأسطوري. وكيما يفاقم رمزية إيرشكيجال، إلهة العالم السفلي في الميثولوجيا السومرية، إلى البشاعة، والرعب، والمحق، سيعمد في قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، إلى إبدالها، دونما ذكر للاسم، برمزية ميدوزا، إحدى إلهات مملكة الموتى في الميثولوجيا الإغريقية، التي يتدلى شعرها خصلا من الثعابين والأفاعي، في حين تكفي نظرة مارقة من عيونها المتوقدة لتحويل عتاة الجبابرة إلى مجرد كتل متحجرة فأحرى المخلوقات الضعيفة.

وإلى جانب هاتين الأسطورتين، المتقصدتين من طرف الشاعر، تواظف أسطورة إغريقية أخرى هي أسطورة ربّات الشعر، وذلك من خلال التلاقح التناصي الثابت في قصيدة «الملكة والمتسول»، من الديوان المذكور أعلاه، مع الصورة التي ابتناها دانتي أليغيري لجبل برناسوس، موئل ربات الشعر في المتخيل الأسطوري الإغريقي، حين تعبيره، في جزء المطهر من «الكوميديا الإلهية»، عن تجاوز فتنة حبيبته بياتريس لمقدرة الشاعر في الوصف والتمثيل. أما في قصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، فنجدنا بإزاء أسطورة ربات الجمال، الإغريقية بدورها، مكثفة عبر المقتطف الشعري الأفلاطوني، تواظف، بكامل الفاعلية، انطلاقا من موقعها التصديري المرسوم لها.

ولكون الأفق الرؤياوي الذي تنقفل عنده التجربة الشعرية يملأه الموت والدمار والتبدد، فهي ستلفي ذاتها مرغمة على التقاطع مع نصوص أسطورية سومرية تتمحور حول هذه المعاني وتمركزها. لذلك فإن كانت قصيدة «الملكة والمتسول»، لمرة أخرى، قد عنيت بالتعبير، في أحد سياقاتها، عن منتهى القوة اتكاء على رمزية «الثيران المجنحة»، ونفس الشيء فعلته قصيدة «الدورة»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، عند توسلها بالصورة الرمزية المهيبة ل «ثيران آشور»، فإن قصائد كثيرة ستسلك طريقا مضادة تستقيم في عرضها دلالات وآخيلة تستحث جوهر فكر الموت والدمار والتبدد، أو، بالأولى، مبدأ هشاشة الوجود، الذي تتأسس

عليه أساطير أخرى مغايرة.

من هنا مصدر التناص مع ملحمة غلجامش السومرية. فالرحلة المتخيلة التي قادت الأنا الشعرية إلى العالم السفلي، مثوى الموت، لتضيّع إينانا وتفوز بمعرفة معنى الغياب، غياب المرأة المبحوث عنها وموت الذوات الأصيلة، المتفردة، شبيهة برحلة غلجامش، الملك-الإله، الذي حكم مدينة أوروك السومرية أواسط الألف الثالث قبل الميلاد، إلى حيث يقيم أوتنابشتم، أونوح السومري، لا ليتعرف على حقيقة موت صديقه إنكيدووكفى، بل وليستخلص، في آن معا، من حكمة رجل الطوفان انطباق مصير صديقه عليه هوأيضا، وبأن الخلود هومن حق الألهة لا غير. وكما سيكون رثاء غلجامش لإنكيدوبمثابة رثاء منه لذاته، أواستباق منه لموته المؤجل، فإن رثاء الشاعر لرفقائه المرتحلين، واحدا تلوالآخر، إلى عالم الموت إن هوإلا تشييع ضمني للأنا الشعرية، وارتياد متجاسر منه لعالم لا مفر منه لأناه المنتدبة بعد عجزها عن استعادة مغزى الوجود.

فلا جدال في «أن ملحمة جلجامش نتاج بابلي صرف، بلغتها وخيالها ومضامينها، إلا أنها بكل تأكيد ترجع إلى أصول سومرية قديمة كانت المنبع الذي استقى منه المؤلفون البابليون مادتهم، إذ يمكن القول بصورة عامة إن الملحمة، موضوع البحث، تقع في ثلاثة أقسام رئيسية: الأول منها يدور حول الأعمال البطولية لجلجامش ورفيقه إنكيدو، بينما يروي القسم الثاني قصة الطوفان العظيم وحصول رجل الطوفان على الخلود. أما القسم الثالث فإنه يتعلق بمسألة الموت، والعالم الأسفل»[131]. ومع أن التجربة الشعرية لا تصرح بأسماء شخوص الملحمة، مثل غلجامش[132]، وإنكيدو، وأوتنابشتم، وسدوري.. أوببعض القرائن الرئيسية الدالة عليها، كغابة الأرز، والصراع مع الوحش خمبابا.. فإن مناخها الأسطوري العام ليسري في جوانب من قصائد: «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«الجذوع»، من ديوان «نخلة الله»، و«الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، والنطاق الكلي للقصائد - المراثي في المتن، ك «مرثية كتبت في مقهى»، من ديوان «الطائر الخشبي»، و«الإقامة على الأرض»، و«توقيع»، من ديوان «زيارة السيدة السومرية»، و«مرثية الأمير ميشكين»، و«الخطوات»، و«سقط الجروف»، و«الذبالة»، و«عاثر الضباب»، ثم «تهجدات»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، مع تحاشيها، بطبيعة الحال، للاسترجاع الصارخ

131. الدكتور فاضل عبد الواحد علي : ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد16، ع1، أبريل - ماي - يونيو1985، ص35-36.

132. إذ هوالوحيد الذي يشار إليه لكن في الهامش الخاص بقصيدة «الملكة والمتسول»، ضمن هوامش ديوان «الطائر الخشبي»، وذلك في سياق حديث الشاعر عن هبوط البطل الملحمي، في رؤياه، إلى العالم السفلي.

أوالمعاودة الخطية، مما قد يستفاد منه كونها محض استنساخ للملحمة، وذلك لأن «حسب الشيخ جعفر بارع في إخفاء استعاراته التراثية»[133]. ومثلما «أقضّ الموت مضجع البطل جلجامش فهام على وجهه في الصحارى باحثا عن جواب، وراح مؤلف الملحمة يجسد الذعر من الموت فنّيا فيطلق على الموت عدة صفات وكنى : فهوالنازلة والمصير والمثكل-المتحكم والمفرق، بل صار الموت ملازما لجلجامش منذ غياب صديقه»[134]، سيشكّل استغراق الأنا الشعرية في ميتات الذوات المرثية مناسبة لاستنهاض الأسئلة الشعرية المؤرقة من قبيل ما معنى غياب إينانا ؟ وما جدوى بقاء من يتعلق برمزيتها بغض النظر عن الاسم الذي قد يختاره لها ؟ ثم هل من فائدة في زوال إينانا وبقاء العالم ؟ أوليست هي من يجسد صورته المثلى، المستحيلة ؟

إن اندثار الجوهر الأنثوي من الوجود لابد وأن يستتبع افتقاد العالم، من جهته، لجوهره وسقوط مغزى استمراره ودوامه. هذا الاستتباع سيكون من مضاعفاته التناصية استرفاد التجربة الشعرية لنص أسطوري سومري لا يقل أهمية عن ملحمة غلجامش، ونقصد به مسرحية «رثاء أور». وعلى العكس مما جرى مع ملحمة غلجامش، بحيث لم يقع التصريح، على الصعيد التناصي، بأسماء شخوصها أوببعض لوازمها الفضائية والحكائية الأساسية، سيرد اسم أور صريحا لمرتين متتاليتين في المتن، أولاهما من خلال هذا المقطع :

- فأرى الموت سريرا وابتهال
جرّة خاوية من طين أور،
وأرى الموت حصيرا وابتهال
قشة يحملها سرب طيور[135].

أما الثانية فضمن المقطع التالي:

- .... اتركيني ألمّ تقاطيع
وجهك في الحائط المتآكل في أور، في صالة
الاستراحة، في أوجه العارضات النحيفات[136].

---

133. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص157.

134. صالح العياري : ملحمة جلجامش، تجربة العقل الأولى، مجلة «المعرفة»، س24، ع287، يناير 1986، ص43.

135. الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص196.

136. السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص313.

أما المرة الثالثة فسيرد، في المقطع الآتي، مضمرا في اسم شبعاد، ملكة مقابر أور الأسطورية:
- وحطّت على الغمر شبعاد خجلى كوجنة:
«هوابني !
دعوني أوسّده زندي وألبسه تاجي..»
«وفي الريح هذا الرنين القديم»[137].

لكن من غير هذه المعطيات فنحن لا نعثر على اسم الإله ناناز، والإلهة نينكال، بطلي المسرحية، أوأسماء الآلهة : إنليل، آنو، ومونليل، التي دمرت المدينة، كما لا أننا لا نلقى تفاصيل حيوية يصورها النص المسرحي الأسطوري. فابتداء من المشهد الأول «نرى أن الجوقة والشعب يرثيان بشكل مؤلم المدينة المدمرة حيث يتم الإخبار عن نينكال وناناز، كما أنه في المشهد ذاته يتم رثاء مناطق مقدسة للمدن السومرية، كما يستعرض لنا كذلك طقس المدينة وكيف أن القوة الإلهية قد تحولت إلى عدوقاس وضع قوته بيد الأعداء»[138]. ومثلما تختزل أور مدائن سومر وحواضرها، كأوروك، وأريدو، وكيش، ونيبّور، فيضحي خرابها رمزا لخراب عالم بأكمله ستنزع التجربة الشعرية إلى تبئير دلالة الخراب الكوني الشامل توسطا برمزية الاندمار التي تحبل بها أور. إن دمارها بقدر ما يعني دمار العالم السومري القديم يكثف، على صعيد أرحب، دمار مطلق العالم، وما خلوص الأنا الشعرية، مع تمام التجربة الشعرية، إلى لاجدوى الوجود سوى الوجه الموازي لإحساس الإله ناناز بأن ما تحطم في أور لهوشيء أكثر من الأبدان والدور والمعابد.. إنه المغزى الروحي العميق لحضارة بأسرها.

وبغرض مفاقمة دلالة الخراب هاته، في صلب المتن، ستتجه إحدى القصائد، مثلا، إلى استثمار أسطورة سومرية رديفة تصور كارثة عظمى كانت قد ألمت ببلاد سومر كلها، وكانت الإلهة إينانا، ويا للمفارقة الرمزية، هي من تسبّب فيها:
- قطفت ذات يوم
زهرتك الفريده،
وكنت مثل الظبية المرهقة الطريده
غارقة في النوم.
وحينما أفقت من رقادك الطويل

137. تهجدات، «في مثل حنوالزوبعة»، ص124.

138. مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية : د. عوني كرومي، مجلة «الأقلام»، س14، ع6، مارس 1979، ص9.

وقلت : من خضب ثوبي ويدي بحمرة الأصيل ؟
تلطخت بالدم كل عشبة وزهره
وامتلأت بالدم كل بئر،
وأترعت بالدم كل جرّه..[139]

إن هذه النظرة المتعففة التي تعتبر إينانا فاكهة محرمة بعيدة عن متناول البشر، وتعتقد أن التعلق بها فيه مجلبة للكوارث والملمّات ليس إلاّ، مصدرها أسطورة إينانا والفلاح شوكلّيتودو Shukalletudo. وتروي الأسطورة أن الإلهة السومرية كان قد «أنهكها التعب من جولة كونية قامت بها، فاستسلمت لسلطان الكرى في بستان جميل لأحد الناس من البشر. ويبدوأنها كشفت عن مفاتنها الأنثوية خلال النوم، فوقعت عينا البستاني على مفاتن جسدها فاغتصبها وهي نائمة. وعندما صحت من غفوتها ورأت ما حلّ بها استشاطت غضبا وحاولت الانتقام من البستاني، غير أنها لم تستطع العثور عليه، إذ أنه هرب من المدينة عملا بنصيحة والده، فلجأت إلى الإله الذكر الحكيم "آنكي" طالبة النصح والإرشاد وتفلح أخيرا في تسليط ثلاثة أنواع من الأوبئة على بلاد سومر يذهب ضحيتها الصالح والطالح في آن واحد»[140].
فأول هذه الأوبئة كان هوإحلال الدماء محل المياه في الآبار، بينما تمثل الثاني في تسليط ريح شديدة مدمرة على أرض سومر، أما الوباء الثالث فقد بقي طيّ المجهول «لأن النص المسماري مخروم في هذا الموضع»[141]، بيد أن الشيء المؤكد هوأن جرأة الفلاح السومري على إينانا كانت «سببا في إنزال العقاب به وببلده»[142]، والمقطع الشعري الآنف يرينا كيف «أعاد الشاعر صياغة هذه الأسطورة بمرآة جديدة، وشفافية موحية، وتعابير وصور حية»[143]، وذلك بما يفاقم دلالة الخراب ويعمقها.

على ضوء ما تقدم يظهر لنا مدى تجذر معرفة الشاعر بالتراث الأسطوري، فهوقد «استطاع بالتفافه إلى التراث العراقي «والشعر السومري خاصة» أن يجعل لقصيدته نكهة

139. الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص204-205.

140. محمد وحيد خياطة : عندما كانت المرأة.. إلهة، مجلة «المعرفة»، س22، ع259، شتنبر 1983، ص194.

141. د. فاضل عبد الواحد علي : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص84.

142. نفسه، ص83.

143. سليمان كامل : الشعر العربي المعاصر بين الحداثة والتراث، مجلة «الكاتب العربي»، س3، ع10، 1985، ص39.

متميزة»[144]، محاولا، عمقيا، «تفجير الطاقة الحية في التجربة الإنسانية مهما أوغلت في التاريخ من خلال التجسيد الدرامي، وفي ذلك يتميز حسب عن سواه ممن تناولوا التراث العراقي القديم»[145].

بهذا نكون قد أخذنا فكرة عن الخلفية الإبداعية والثقافية التي استند إليها ذهن الشاعر ومخيلته في بناء التجربة الشعرية وترصيصها. ومع أنه من الصعب فصل عناصر هذه الخلفية عن بعضها البعض أوإجراء نوع من التمايز بينها فإن الذي يسترعي النظر فعلا، على مستوى الفاعلية التناصية، هوبروز الدور الإرفادي، داخل التجربة، لأسماء بعينها، ونصوص بذاتها، إذا ما قيس بدور باقي الأسماء، والنصوص، القائمة في فضائها. وإذ نؤكد على الطابع الإجرائي البحت لهذه المفاضلة يحسن بنا، قبل الشروع في مقاربة بعض التمظهرات التناصية المحددة في المتن، أن نخص الأسماء، والنصوص، الأكثر تأثيرا، كما قلنا، بوقفة متريثة قد تفيدنا في الظفر بالملامح المشتركة بينها من جهة وبين الشاعر وتجربته الشعرية من جهة ثانية.

وإذا ما بدأنا بالشعر، العربي تحديدا، فلا مناص لنا من التأشير على كون أبي نواس «760-816م» يعد من أكثر شعراء العربية، القدامى، قربا من أسئلة الشاعر ومن همومه الوجودية. ف «الشعر عند أبي نواس يجيب عن ضرورة ملحة هي ضرورة السفر إلى أقاصي الكيان البشري والعيش في حالات روحية نادرة»[146]، لذا فإن الممارسة الشعرية تأخذ عنده مقام «شعلة تلتهم كل عائق، سيان كان دينيا أم مجتمعيا. أما الغبطة، بالنسبة إليه، فلا تتأتى من المباح والجائز، بل إن مصدرها، على العكس من ذلك، هوانتهاك الطابووالممنوع»[147].

إن أبا نواس لم يكن فقط هوتلك الأسطورة المسطحة التي انتسجت حوالي شخصيته، أي كونه مجرد شاعر شاذ ومتهتك. إنه شاعر كبير إلى حد أنه سيحرج بشاعريته الناضجة حتى النقاد القدامى الذين كانوا يربطون الشعر بالأخلاق، وأجدر من هذا بالإشارة نبل التجارب العشقية التي عاشها مع نساء أحبهن كما يحب كبار الشعراء، بحيث يحفل شعره بذكر عريب، ودنانير، وعنان، وجنان. ولأن جرح جنان، ولنلاحظ رمزية الاسم إلى الفردوسية، سيكون من الإيلام بمكان لروحه ستغدوهذه المرأة أفق نجاته الأوحد من رتوب الوجود، تماما كما إيننا في

144. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص160.

145. طراد الكبيسي : شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد 1975، ص216.

146. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1971، ص54.

147. Adonis : Introduction à la poétique arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Ed. Sindbad, 1985, p. 79-80.

شعر حسب الشيخ جعفر. «فهوقد رأى فيها مثال الطهر الأنثوي الذي حطمته أمّه، فأمسك بها كما يمسك الغريق بالخيط الأخير الذي يحمل له أمل النجاة»[148]. ولما قبلت به زوجا، بعد طول ممانعة، «اشترطت أن يتوب عن اللواط فرفض. ولابد أنه استكشف أنه كان يمنّي نفسه بأمنية محتوم لها الإخفاق»[149].

لكن أن يتعذر زواجه منها، ثم ترحل هي بعيدا عن بغداد، مستقر الشاعر، إلى البصرة، الحاضرة الإسلامية القابعة في أقصى الجنوب العراقي، أي في بلاد سومر بالذات، فلعل هذا ما يشيع في قصة حبهما المأساوي نفس الاحتداد الروحي الذي يطبع محنة البحث، في نطاق التجربة الشعرية التي تعنينا، عن إينانا، و، بالتالي، عن «إيدن» السومرية. إن هذا الجرح يجسد مفارقية عثور أبي نواس على مثله الوجودي الأعلى وتضييعه له في نفس اللحظة، ومن ثم تكرار تضييعه الأول لأمّه، أو، بالأحرى، للرحم الأنثوي، البدئي، الذي منه كان سقوطه إلى ابتئاس العالم. وفي هذا المنحى بالضبط يلزم أن نقرأ خمرياته، لأن الخمرة لديه هي أكثر من مشروب مهدّئ، إنها كينونة أنثوية تمنحه نشوة الاستيهام الخيالي، بله الروحي، في روعة النساء-الأرحام، في الأعماق اللامرئية لعريب، ودنانير، وعنان، وجنان، انتهاء إلى أمّه. ف «الخمرة كائن حي يتكلم ويرى»[150]، كما أنها «ينبوع تحولات تتقمص الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وجموح خياله. فهي مصباح وصباح، وهي لغة أولى».[151]

أما في الشعر العربي الحديث فما من شك في أن الشاعر اللبناني إلياس أبا شبكة «1904-1947» يبقى، بالنظر إلى حدّية تجربته الشعرية، أولى الشعراء العرب المحدثين بالانتماء إلى الرحابة الرؤياوية التي كتب داخلها حسب الشيخ جعفر نصوصه الشعرية. وسواء في ديوان «القيثارة» 1926، أوفي ديوان «غلواء» 1932، أوفي ديوان «أفاعي الفردوس» 1938، أوفي ديوان «الألحان» 1941، أوفي ديوان «نداء القلب» 1944، أوفي ديوان «إلى الأبد» 1945، فإن ما يتكشّف عنه هذا الرصيد الشعري، القيّم في الشعر العربي الحديث، هوكيف تستطيع الحساسية الشعرية الرومنتيكية أن تستنبت، من قلب مأساوية الحب، الأسئلة المصيرية الأشد جسارة واعتنافا. ف «لقد كان الحب إمكانا من إمكانات عدة، ولكنه كان يتبدى كالإمكان الأكثر قدرة

148. الدكتور محمد النويهي : نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، بيروت، بدون تاريخ، ص83.

149. نفسه، ص85.

150. Adonis : Introduction à la poétique arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Ed. Sindbad, 1985, p. 80.

151. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1971، ص51.

على التحقق والأكثر استيعابا أوامتصاصا لرؤية الوعي المصدومة»[152]. إن خروجه، الشرعي، من معطف بودلير الشعري، وانضغاط فكره وخياله تحت أهوال الخطيئة، والسقوط، والضياع، في صورتها التوراتية والإنجيلية، لمن العوامل التي منحت الأنوثة قيمة ترميزية استثنائية في شعره. فهو «يعيش في مسافة يحدها طرفان: الأول البراءة وتتمثل في الطفولة والحلم والطهر. والثاني العالم، أي الواقع أوالدنيا، وفي هذا الطرف الثاني يكمن الشر. إنه فردوس لكنه مليء بالأفاعي»[153]. ذلك أن لحظة الحب إن كانت، في الأصل، لحظة فردوسية، و«كانت غلواء وكانت ليلى... رمزا ينسجه الشاعر معادلا للعالم الذي يفتقد»[154]، فإن استبصاره للعمق من هذه اللحظة، بما هونزول إلى قاع الروح، سرعان ما سيفضي به إلى «سراديب نفسه المظلمة، فإذا هوفي عتمة اللذة الجسدية، وإذا بالأفعى تقترب منه وتنفث سمومها فيه»[155].

إن المأزق الروحي الذي يعبر عنه شعر أبي شبكة هواستحالة القبض على الجوهر المخفي في الجسد الأنثوي، لأن انفلات هذا الجوهر إن كان يعني شيئا فإنما هويعني اليأس من عالم يضمر في جسده المخرب الحقائق المطلقة التي لا مسوّغ للوجود من دونها، ولهذا سيكون «خروج «غلواء» من قريتها عذابا أشبه بهبوط الإنسان إلى الأرض بعد خروجه من الجنة. فالإغراء الذي تحمله مدينة «صور» ذات الماضي العريق لا يلبث أن يتضح خذلانا لغلواء وصدمة قاسية لأحاسيسها»[156]، لأن العصر الفينيقي الذي تختزله المدينة سيتحول إلى مجرد برهة آفلة، منحطة. «فهذه هي صور: خرائب وبقايا بعد أن كانت مدينة الحضارة والتاريخ العريق.. أما الحياة داخلها فهي إثم وجريمة»[157]. انخذال الإنسان جرّاء الصورة الشائهة لعالم مفصل على مقاس الحلم الشعري هوما سيشكّل إذن نقطة التلاقي بين الشاعرين، وعليه فقد كان طبيعيا أن يقر حسب الشيخ جعفر بجذرية وثراء ما عقده الشاعر اللبناني من تطلعات روحية على نسوة رمزيات يؤثثن نصوصه الشعرية، كغلواء Olga، وليلى، ودليلة، حبيبة شمسون البطل الملحمي

152. د. يمنى العيد : في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء 1987، ص66.

153. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1971، ص88.

154. د. يمنى العيد : في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء 1987، ص54.

155. الدكتور شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، بدون تاريخ، ص161.

156. حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص278.

157. نفسه، ص279.

العبري، وبنات النبي لوط.. إذ يقول : «قرأت الشاعر إلياس «أبو» شبكة واكتشفت في نتاجه موهبة شعرية فذة، وتجربة غنية خصوصا في مجموعته "أفاعي الفردوس"»[158].

وعند اتجاهنا إلى الشعر الغربي سوف نلقى العديد من الأسماء، والنصوص، التي شقت لها ممرات وسراديب غائرة في أرضية التجربة الشعرية. ويأتي في مقدمة هذه الأسماء الشاعر الإيطالي الكبير دانتي أليغيري «1321-1265»، ومن حيث النصوص عمله الشعري المتفرد «الكوميديا الإلهية»، الذي فتح آفاقا غير مطروقة، البتة، في الآداب الغربية، إن على صعيد اللغة الشعرية أوعلى صعيد البناء الرؤياوي. فقد كان دانتي معجبا بهوميروس، وهوراس، وأوفيديوس، إلا أنه سيعجب أكثر بفيرجيليوس وبملحمته الشهيرة «الإنياذة». وكما تعد هذه الأخيرة محاولة لتقليد ملحمة «الأوديسة» الهوميرية سيعمل دانتي، في «الكوميديا الإلهية»، على تقليد «الإنياذة»، خصوصا شقها المتعلق بهبوط البطل الطروادي إينياس إلى العالم السفلي. على أن «للكوميديا مستويات متعددة أدبية ودينية وفقهية ورمزية وحضارية وتصوفية. وتعتبر الكوميديا قصة رمزية Allegory لخبرة دانتي الروحية ومساره من عالم المادة إلى عالم الروح وعروجه من الجحيم إلى النعيم مرورا بالمطهر حيث تتطهر الأرواح من أدرانها وتستحق الانتقال إلى النعمة الإلهية»[159].

لكن إن كان هذا النص الشعري الباذخ ثمرة لتشبع دانتي بالقيم المسيحية، وبفلسفة أفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين، وابن سينا، وابن رشد، في ماهيات: الألوهية، والوجود، والجوهر، والروح.. فهويمثل أيضا ثمرة للعلاقة العاطفية المتسامية التي جمعت الشاعر بحبيبته بياتريس، إذ قبل أن يكتب «الكوميديا الإلهية» كان قد كتب ما يعرف بقصيدة شبابه «بياتريس الجميلة». ولأن موتها سيكون أقسى صدمة وجودية في حياته فإنه سيرتفع بها إلى مرتبة الرمز الأنثوي المخلّص من تعاسة الوجود.

إن الرحلة الرمزية المشتركة بين الأنا الشعرية وأبي نواس إلى العالم السفلي، على نحوما تجلوه قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، تشبه إلى حد كبير رحلة دانتي الحلمية، مصحوبا بفيرجيليوس الذي اصطفاه من بين جميع الشعراء، إلى العالم السفلي في الجزء الأول من «الكوميديا الإلهية». وعلى غرار تلون إينانا، في التجربة الشعرية، بأسماء أنثوية تنكّرية فقد سبق لدانتي أن جعل بياتريس تتقنع بأكثر من اسم، كلوسي،

158. حسب الشيخ جعفر يكسر صمته الدهري، حاوره : جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، 27 يوليوز 1984، ص55.

159. د. نذير العظمة : الكوميديا الإلهية ومخطوطة المعراج الأندلسية، مجلة «المعرفة»، س18، ع213، نونبر 1979، ص70.

وليا، وراشيل، ومارتا، وماري، مجسدا بذلك انفلاتها المزمن، ولوأن «فرجيل يظهر كثيرا داخل الكوميديا الإلهية ليطمئن دانتي إلى أن بياتريس سوف تقوم بمهمة إنقاذ روحه»[160].

إن مرور دانتي بمراقي الجحيم، والمطهر، والفردوس، بحثا عن بياتريس، و، بالتالي، عن مريم العذراء، قمة الصفاء والقدسية الأنثويين، ليعبر عن ذلك الشوق المكين إلى ملاقاة الوجه الأمثل لحقيقة الباطن، وتحصيل الشفاء الروحي الناجع لما يعصف بدخيلة الشاعر من قلق وحيرة. فالمراقي الثلاثة هي في صميمها أصعدة كيانية، و«مثلما يحصل في جميع الرحلات الصوفية فإن رحلة دانتي هي إذن بمثابة رحلة باطنية، أما غايتها النهائية فتتمثل في إله ينجبر به خاطر الروح ما دامت هي ذاتها منجبرة بهذا »[161].

وبناء على تمكّن حسب الشيخ جعفر من اللغة الروسية فسيتاح له أن يتزود، من غير ما واسطة، من عيون الشعر الروسي، وأن يدخل كذلك في علائق روحية حميمة مع أسمائه وتجاربه الأساسية. فعن سؤال حول أيّهم أقرب إلى روحه من بين الشعراء الروس الأربعة الذين ترجم مختارات من شعرهم إلى العربية، وهم بوشكين، وبلوك، ويسنين، وماياكوفسكي، كانت إجابته كالتالي: «إني أقف طويلا أمام أشعار بوشكين. إن عظمة هذا الشاعر تتمثل في بساطته. حين تقرأ بوشكين، في الروسية، تجد نفسك أمام بحيرة صافية بحيث ترى القاع كاملا بكل كنوزه. لغة بوشكين من طبيعة الماء الشفاف، أومن معدن النار، إن لغته، باختصار، أفق مفتوح. بعد بوشكين، إني أميل إلى الشعراء الثلاثة، الذين ترجمت لهم، بالقدر نفسه»[162].

ودونما مبالغة يمكننا القول إن ألكسندر بوشكين «1837ـ1799» يحتل، في الأدب الروسي، نفس المكانة التي لدانتي في الأدب الإيطالي. فبالإضافة إلى عناصر أسهمت في صنع أسطورته، كأصوله الحبشية البعيدة، ووضعيته الاجتماعية الأرستقراطية، وأسفاره الخارجية، ثم تعاطفه مع حركة الديسمبريين الثورية، ومعارضته للقيصر، ونفيه، ومنع طبع كتبه وتداولها، انتهاء إلى مصرعه المبكر، إثر مبارزة، ولمّا يبلغ الأربعين من عمره، هناك بوشكين الشاعر الذي أحدث ثورة حاسمة في الشعر الروسي، بحيث تعتبر قصائده فاصلا بين مرحلتين متباينتين في هذا الشعر لأنه عمد إلى الاستفادة من اللغة المحكية، ومن الذاكرة الشعبية، مع إعطائه الإيقاع الشعري الروسي دفعة قوية غير مسبوقة.

---

160. لوسيان بورتييه : المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية، ترجمة : ابتهال يونس، مجلة «فصول»، المجلد3، ع3، أبريل ـ ماي ـ يونيو1983، ص204.

161. Georges Poulet : Les métamorphoses du cercle, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 35.

162. حسب الشيخ جعفر يكسر صمته الدهري، حاوره : جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، 27 يونيوز 1984، ص54.

وبالرجوع إلى إرثه الشعري الغني، كروايته الشعرية الشهيرة «يفيجيني أونيغين»، أوالتراجيديا الشعرية «بوريس غودونوف»، أومطولاته الشعرية الذائعة من مثال «الفارس البرونزي»، و«حورية الماء»، و«الغجر»، و«بولتافا»، و«ليالي مصر».. نكتشف توزع الذوات الشعرية بين النفي الداخلي، والشهوانية، والموت، مثلما نواجه رفضها الدال لكافة الابتذالات القيمية، واتسام مصائرها بميسم أسطوري مأساوي. وإذا ما أردنا اختزال سيرها المتخيلة، في الكتابة البوشكينية، لقلنا، جازمين، إنها تنطلق من الحب ثم ترسوعند حافة الموت.

هكذا «ففي موسكو، التي كان مارّا بها خلال عام 1828، سيرى المرأة التي ستصبح زوجه فينخطف بجمالها المرهف، الحالم، والأليم، تقريبا، من فرط صفائه»[163]. إنها ناتاليا كونتشروف التي سيدفع، لاحقا، حياته ثمنا لشرفها، لكن أيضا لقاء صيانته للصورة التي أقامتها مخيلته للنبل الأنثوي ولقداسة الحب. فعند بوشكين «ليس الحب الذي يحياه أحد أبطاله مجرد شهية للحواس «...» بل الحقيقة هي أن العاشق البوشكيني، سواء كان الدون جوان، أوديمتري، أوفرانز، يبقى، قبل أيّ شيء، في حاجة إلى إشباع شهية الهيمنة التي تتجاوز، بعيدا، الذات المادية للموضوع المحبوب، لكن من غير أن تتداخل، رغم ذلك، مع الافتتان بالمقدس»[164].

إن الأشياء الجميلة والنيّرة في الوجود ليست من الندرة وكفى، وإنما هي هشة ومعرضة للتحطم في كل لحظة. وإلى هذه النظرة المحبطة إلى العالم يعود هاجس التمثال وطغيان رمزيته في شعر بوشكين، بحيث «إن صورة التمثال المستحكمة في المصير الإنساني لا تظل منعزلة في العمل الشعري البوشكيني، لأنها منشدة عضويا إلى كلية ميثولوجيته الشعرية»[165]. فالأمر يتصل بحساسية شعرية دفينة بتلاشي المعنى الجوهري للوجود، بهوان الكينونة ونقصها، أوبصيغة أخرى «بصفة جوهرية في الرؤيا البوشكينية إلى العالم: إذ بالنسبة إليه «إن الوجود شيء واحد غير مشروط، إنه شيء واحد مطلق إلى النهاية»»[166]، وإن لم يكن فما هوإلا شيء غير تام، غير متماسك، ميت، مجازا، ولوأنه يوهم بالحياة، ولهذا نجد عنده «أن السر الخفي

---

163. Louis Martinez : Alexandre Pouchkine 1799-1837, in : A. S. Pouchkine: Oeuvres complètes, T. 1, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1973, p. 20.

164. André Meynieux : La révolte de Pouchkine, in : A. S. Pouchkine: Oeuvres complètes, T. 1, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1973, p. 27.

165. Roman Jakobson : La statue dans la symbolique de pouchkine, in : Questions de poétique, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1973, p. 185.

166. Valentin Nepomniachtchi : L'univers pouchkinien et le monde moderne, in: revue «Sciences sociales», N 1 «71», 1988, p. 89.

لفضيلة الشعر يبقى دائم الارتباط بلغز الموت وملتحما معه باستمرار»[167].

وكلما كان هناك تناول للشعر الرمزي الغربي إلا وتحضر ببالنا ثلاثة أسماء رئيسية في هذا المجال وهي: الشاعر الفرنسي ستيفان مالارمي، والشاعر النمساوي راينر ماريا ريلكه، ثم الشاعر الروسي ألكسندر بلوك «1921_1880». وعند حديثنا عن الرمزية فنحن نتحدث، من الوجهة الشكلية، عن لغة شعرية يبلغ فيها الغموض مبلغا متطرفا، يتقصده الشعراء الرمزيون تقصدا، لأن ما اعتبروه ميوعة لغوية في القصيدة الرومنتيكية سيحفزهم على إرغام اللغة الشعرية على ألاّ تقول شيئا سوى ما كان من غموضها، وذلك سعيا منهم إلى تمكين الشعر من وقاره الذي تنازل عنه بمجيء الرومنتيكية.

ولأن الرؤيات الشعرية تختلف، إن كليا أوجزئيا، بين الشعراء الثلاثة، فإن شعر بلوك يستمد مادته الرؤياوية، في المقام الأول، مما اعتمدته الرمزية الروسية من أساطير إغريقية، ومحاولتها تطوير التحليل النيتشوي لثنائية: أبّولو/ ديونيزوس، وذلك وفق ما يلمس «في أفكار «سولوفييف» و«فلورنسكي» و«بلكاكوف» ومن شابههم من هواة الفلسفة. فهؤلاء كانوا يطمحون إلى العثور على أسطورة نقية وغير مدنسة «...» أما ربطهم بين القضايا الجنسية والميتافيزيقية فكان شيئا لا يختلف عليه اثنان. كانوا يعرفون القوى المقسمة للعالم، ولذلك اعتقدوا بأن السيدة الصوفية، القديسة صوفيا، نجحت في توحيد العالم عن طريق التسامي على تلك القوى واحتضانها في آن واحد»[168].

من هنا يأتي ذلك الحضور اللافت، في شعره، لرمزية سيدة قد تلقب، مرة، ب «الجميلة»، و، مرة، ب «فاينا»، و، أخرى، ب «تاييس»، لكن أكثر ألقابها جدارة هو«المجهولة». إنها امرأة جميلة، وحول جمالها يتمحور ديوانه «قصائد السيدة الجميلة»، كما أن الاسم الغجري «فاينا»، ذا الأصل الإغريقي، لا يعني سوى الشيء الذي يلتمع فجأة ثم يختفي من فوره، في حين أن «تاييس» هي نموذج البغي التي تتحول من ضفة المدنس إلى ضفة المقدس، إثر اعتكافها في أحد الأديرة، لتظل بذلك حقيقتها ملتبسة، أهي بغي أم قديسة، جسد أم روح ؟

إن حماس بلوك للوحة الرسام فروبيل، «المجهولة»، مرده إلى انشغاله الرؤياوي بكنه امرأة – حقيقة لم يقتدر على افتكاكها من قبضة مجهوليتها، لذا نراه يقول في هذه اللوحة: «إن المجهولة ليست بتاتا امرأة متشحة بالسواد تتوج رأسها قبعة مزدانة بريش النعام. إنها، بالأحرى،

167. Louis Martinez : Alexandre Pouchkine 1799-1837, in : A. S. Pouchkine: Oeuvres complètes. T. 1, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1973, p. 8.

168. الحداثة : تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المامون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص138.

مزيج جهنمي من عوالم متعددة، عوالم زرقاء وبنفسجية بصفة أساسية»[169]. فعنده «إن الفن ما هوإلا «جحيم»»[170]، وبتقرينا لتراثه الإبداعي، سواء منه ديوانه الهام، «قصائد السيدة الجميلة»، أومسرحياته الشعرية، ك «أنشودة القدر»، و«الوردة والصليب»، و«رمسيس»، و«المجهولة»، يتضح مدى تعلق مخيلة بلوك بسفلية رمزية لا تكف عن استدعاء أبطاله وأقنعته إلى حيث يواجهون يتمهم الوجودي المرير لأن «المجهولة»، وإن تلونت هوياتها وتوضعاتها، تصر على أن تظل مجهولة، لا مرئية، ومنضوية، عن الآخر، إلى الموت والاستحالة. ففي «أنشودة القدر» «وبينما كانت تاييس تكاد تمزق خد هرمان ضربا بسوطها نراه، متقمصا موقف الأمير ميشكين في حضرة ناستاسيا فيليبّوفنا، يرد على الإقدام بالخنوع المطلق فيسجد أمامها»[171]. وبما أنه عجز عن تملكها فقد حكم على نفسه باليتم، وعلى العالم باللامعنى، مستعيدا بهذا نفس المآل المأساوي الذي ينتهي إليه أبطال مسرحيات بلوك الأخرى، ما دام من ثوابت هذه المسرحيات حضور امرأة خارقة «يكون جمالها الفاتن السبب في ضياع كل من أتى من أجل إنقاذها»[172] من موتها، من استحالتها.

إن الولوج إلى عالم بلوك الإبداعي يجب أن يتم من خلال رمزية «المجهولة» في قصائده، ومسرحياته، هذه الرمزية التي لا تلبث أن تضع في صدارة التخيل الإبداعي شعراء، وحالمين، وباطنيين، يؤالف بينهم حسهم الأورفي بالنقص، فإذا هم يأخذون بزمام رحلة جسورة إلى رحاب امرأة مجهولة، بل لا وجود لها بالمرة. ولعل «رؤيا المجهولة هذه سوف تأخذ شكلها حين معاينته المسافة الفاصلة بين حلم «السيدة الجميلة» وواقع زوجه ليوبوف التي كانت تفرض عليه شيئا آخر غير توكيده الشديد على الحب الروحي»[173]، لأنه كان يرى «أن الحب الجسدي تشويه شيطاني للحب الروحي الحقيقي لا يقدر إلا على إيذاء وتدمير انسجام العلاقات «الرفيعة»»[174]. وكيما تحيا المخيلة التداعيات المروعة لهذا الحب الروحي يلزمها، من

169. Alexandre Blok : De l'état actuel du symbolisme russe, in : Alexandre Blok : Oeuvres en prose, traduction et préface de Jacques Michaut, Lausanne, Ed. L'age d'homme, S. A., 1974, p. 244.

170. Ibd., p. 247.

171. Gérard Abensour : La Russie au féminin, in : Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1982, p. 319.

172. Ibd., p. 318.

173. Gérard Abensour: L'éternel féminin, in: Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1982, p. 316.

174. فلاديمير أورلوف : ألكسندر بلوك، الحياة والشعر، ترجمة : سامي محمد، راجع ترجمة النصوص الشعرية

منظور بلوك، أن تمتلك جرأة الهبوط إلى العالم السفلي، إذ، «وبالتدقيق، في مناخ الجحيم الأسود المستجيب لما يستقصيه الفنان من عوالم مغايرة «...» وفي أنأى تخوم ليل الفن يصير الفنان مجنونا، كائنا فريدا»[175].

وإذا ما تركنا الرمزية الروسية إلى التصويرية في الشعر الروسي فسنكون مطالبين بالتوقف عند تجربة الشاعر سيرغي يسنين «1895_1925». ومثلما كان عليه الأمر في الاتجاه التصويري، في الشعر الأنجلو-أمريكي، بزعامة الشاعر عزرا باوند، ستنفرز المخاضات المذهبية الكبرى للشعر الروسي الحديث، في مطلع القرن العشرين، عن مدارس وتيارات، كالمستقبلية، والأخمية، والتصويرية. لكن خارج إلحاح التصويريين، المعهود، في مختلف الآداب، على عنصر الصورة الشعرية في القصيدة سيكون لاعتبارات سيرية وتاريخية وثقافية محددة شأنها الفائق في صنع إبداعية يسنين وأسطورته الشخصية كذلك. ففي دواوينه الشعرية، مثل «رادوينتسا»، و«دعاء قروي»، و«اعتراف صعلوك»، و«موسكوالحانات»، و«أشعار رجل مشاغب»، ينهض عالم شعري يوثق للانشطار الوجودي الحاد الذي عاشه يسنين بين رمزية قريته كونستانتينوفو، الأمومية، الحلمية، ورمزية الثورة الاشتراكية، التي منعه حسه الإيماني الدفين، وارتعابه الشعري الفطري من عنفها واندفاعها من التأقلم مع أفكارها ومثلها.

لقد كان موصولا بذاكرته القروية، بصفاء الكنيسة الأورثذوكسية وطزاجة الحكايات والأهازيج السلافية الأصيلة، إذ «كانت روحه تتشوق إلى أنداء الخضرة الريفية وأعصابه مشدودة إلى زيزفون القرى وصفصافها. لم تكن أشعاره لتشير إلى الأحياء العمالية التي تجثم حوله سميكة قاتمة. إنما كانت تخفق بصور زرقاء من طفولته، وتأخذ موضوعها من الموروث الديني أحيانا»[176]. إن يسنين المأسور إلى رعوية عالم كان يستشعره قيد التلاشي، والمنافح عن كونه آخر الشعراء القرويين، لم يكن له بد من التصادم مع الشرائع والتنميطات، مع زيف المدن وبرودتها، ومع مبدأ القطيع البشري الكادح الذي جاءت به ثورة أكتوبر 1917 البلشفية. فـ«ما من مكان، إذن، ليسنين المتوحد الغارق في ضباب من رؤى الطفولة في عالم الثورة المنبثق ملطخا بالدخان والجراح.. ليبني فوق الخراب الشامل عالما جديدا تمام الجدة»[177]، ذلك أنه إن

بالروسية : حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»، س14، ع11، غشت 1979، ص23.

175. Alexandre Blok : De L'état actuel du symbolisme russe, in : Alexandre Blok : Oeuvres en prose. traduction et préface de Jacques Michaut. Lausanne. Ed. L'age d'homme, S. A., 1974, p. 247.

176. يسنين، قصائد مختارة، نقلها عن الروسية : حسب الشيخ جعفر، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص10.

177. نفسه، ص20.

كان كل من «خليبنيكوف وماياكوفسكي يريان بأن مباراة الإبداع تبقي رهن الغد الذي تهب منه ريح آلهة الكلمة، فإن يسنين ليمثل تلك النظرة الغنائية إلى الوراء، لأن بيته الشعري، بل وشعره، يشخصان ضجرا عاشه جيل بعينه»[178].

لقد كان يسنين «يصيخ السمع مفجوعا إلى خطوات الموت الشجية.. في منتصف ليل الحانات، إن هذا الحس الكئيب يخفق ظلالا قاتمة في قصائد كثيرة من شعره تمتلك جمالية عالية ونموّا فنيا ناضجا»[179]. ولكون عتمة الحانات لم تمنحه هدأته الرؤياوية التي ظل يبحث عنها فسيخرج متسكعا في ضياء العالم الباهت، في الأرجاء الفسيحة لوطنه روسيا، وفي ألمانيا وإيطاليا وبلجيكا وفرنسا وأمريكا، عساه يعثر على مبرر واحد لمواطنته الأرضية. وفي هذه الأثناء سيتعرف على نجمة الكوريغرافيا، الراقصة الأمريكية إيزادورا دانكان «1887ـ 1927»، ليتزوجها مدة سنتين، و«كانت إيزادورا شعلة غريبة هبطت على الأرض أشبه بالنيازك المجهولة، وفجرت في الرقص روحا عنيفة جديدة»[180]، إذ ستضفي على فن الباليه، بخاصة، حلة جمالية على درجة من الرقي. لكن أيّ شيء لم يستطع تحسيسه بتلك الألفة الوجودية الصميمة المنبعثة من أحشاء قصيدته، «رسالة إلى أمي»، وحيث تختلط أمومة المرأة مع أمومة الأرض ضمن حلم رعوي استحال على الشاعر أن يتقي به رعب عالم كان يدفعه حثيثا إلى إنجاز ميتته الشخصية، ومن ثم فلا عجب أن يعرف فندق إنجلترا بمدينة لينينغراد، أحد الأيام من عام 1925، انتحار هذا الشاعر المتميز الذي لم يفته، وهويباشر موته الفعلي / الشعري، أن يدبج بدمه قصيدته الأخيرة، «وداعا صديقي وداعا»، التي ختمها بالبيتين التاليين :

ـ أن نموت فهذا ليس جديدا في هذه الحياة
لكن أن نحيا فذاك يقينا ليس أكثر جدة.

وسيكون هذان البيتان منطلق الشاعر فلاديمير ماياكوفسكي «1893ـ1930» في كتابة مرثيته الرهيبة في الشاعر المنتحر، والتي تحمل عنوان «إلى سيرغي يسنين». وإذا علمنا أنه كتبها عام 1926، أي قبيل انتحاره، هوالآخر، بأربع سنوات، فسندرك لماذا اتخذت هذه القصيدة، وأخريات من ذات المرحلة الشعرية في حياته، تلك الصبغة الإنبائية، المأساوية، بالرحيل الوشيك لضحية أخرى من ضحايا الثورة الاشتراكية.

فهذا الشاعر المعادي لبوشكين، وللرمزيين، لربما جاز تلقيبه بدون كيشوت الأدب

178. Roman Jakobson: La génération qui a gaspillé ses poètes, in : Questions de poétique. Paris, coll. Poétique. Ed. Seuil. 1973, p. 74.

179. يسنين، قصائد مختارة، نقلها عن الروسية : حسب الشيخ جعفر، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص24.

180. نفسه، ص18.

الروسي الحديث، ولا مبالغة في هذا لأن قسمات بارزة في شخصية هذا البطل الخيالي نجدها مرتسمة في شخصية ماياكوفسكي الشعرية، والإيديولوجية أيضا. إن رواية ميغيل دي سرفانتيس كانت من بين مقروءاته المبكرة، بل لعله «من حسن الطالع أن يكون ثاني كتاب أقرأه هو«الدون كيشوت». إنه كتاب يطابق عن حق صفة الكتاب. ولتوّي صنعت سيفا وخوذة من الخشب ثم انقضضت على ما يحيط بي»[181].

على منوال يسنين ستكون غربة الدون كيشوت بسبب من عدم انسجامه مع عالم في طور التحول، مضاد لنبل الماضي ومثاليته، إلا أن ماياكوفسكي، على العكس من رفيقه في الشعر ومن بطله الخيالي المفضل، لن تتولد أزمته الروحية القاسية عن خسرانه لماض رمزي، والحال أنه كان من ألد المعادين للماضي، للتراث، ولكافة المنازع الارتكاسية، وإنما ستتولد من انتمائه، الاستثنائي، إلى مستقبل إبداعي وأخلاقي وتكنولوجي غير منظور ظل يهجس به طوال حياته الشعرية.

وفي هذا الإطار سيتزعم الحلقة المستقبلية ويصدر رفقة أصدقائه المستقبليين -دافيد بورليوك، فيليمير خليبنيكوف، ألكسندر كروتشينيخ- البيان الشهير الموسوم ب «صفعة إلى الذوق العام» سنة 1912، داعيا إلى قطيعة جذرية مع الذاكرة الشعرية الروسية. وما دامت الثورة، أية ثورة، إلا وينتج عنها شرخ في الزمن فإن ماياكوفسكي سيجد نفسه مواليا لها لاعتبارات إبداعية أكثر منها إيديولوجية، إذ «كانت البلشفية، كما أشار إلى ذلك المستقبليون بحماس، تقريبا حركة تشبه حركتهم من حيث إنها تسعى إلى الإمساك بالمستقبل وربطه بعجلة الحاضر ذي الإيقاع البطئ والمتثاقل»[182]. فلقد كان الشاغل الشعري والمعرفي الذي وجه المشروع المستقبلي هوكيفية الانتصار الرمزي على الزمن ولذلك «تصور المستقبليون أن هذا الانتصار لا يتم عبر الرجوع إلى الماضي، كما فعل «باوند» و«إليوت»، بل عبر الاندفاع نحوالمستقبل»[183].

على أن تزامن عطاء ماياكوفسكي الشعري مع ترسيم الاختيار الاشتراكي في بلده سيؤدي بالكثيرين ممن لم يتعمقوا كتابته الشعرية إلى الاعتقاد بأنه كان مجرد ناطق شعري باسم الدولة الاشتراكية. إن ماياكوفسكي المتعدد المواهب، بحيث كان شاعرا ورساما ومسرحيا وفنان ديكور، القادم إلى الاشتراكية من قلب العنفوان التجريدي للمستقبلية لم يكن من السهل عليه

---

181. Maiakovski : Moi-Meme , extraits, in: revue «Lettres soviétiques», N 294, 1983, p. 16.

182. الحداثة : تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المامون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص252.

183. نفسه، ص258.

إهدار كفاءته الإبداعية النادرة إرضاء لإيديولوجيا اعتبر نفسه معنيا بجوهرها لكنه كان رافضا للاختناق البيروقراطي الذي سيفضي إلى تشويهها. وسواء في قصيدة «الإنسان»، أوقصيدة «150.000.000»، أوقصيدة «الأممية الخامسة»، أوقصيدة «البروليتاري المحلق».. سيلبث مستمسكا بمنظوره الشعري المستقبلي إلى روسيا متخيلة، حالمة، يندغم فيها الإنسان والآلة في اللب من الزمن الحديث، الزمن المشرع على مستقبل سيأخذ فيه الوجود البشري مذاقا شعريا، تجريديا، أكثر منه واقعيا، وهوالمنظور الذي دافع عنه في مجلته «ليف» LEF، التي أصدرها عام 1923، منافحا، في ذات الوقت، عن ارتقاء الكتابة الشعرية، لغة وموضوعات وآخيلة، إلى مستوى ما كان يتمخض عنه الزمن الحديث من غموض وتجريدية. ولكون البيروقراطية الستالينية كانت تنتظر منه قصائد ممجدة للثورة، قصائد تعلّم وتحرض، فلسوف تغلق المجلة عام 1925، كحلقة في مسلسل من التضييق على الشاعر الذي عد روسيا قضيته الشخصية.

لقد «كانت المقارنة بين إنتاج الشعر والإنتاج الصناعي واحدة من المقارنات الأثيرة لدى ماياكوفسكي، غير أن اختزال تفسير تلك الاستعارة بإعجابه المستقبلي بالتكنولوجيا الحديثة يجانب الحقيقة. فالشعر بالنسبة لماياكوفسكي تصنيع للتجربة الشخصية وتحويل. وهويتحدث عن تجربة الشاعر بما هي المادة الخام للشعر، في حين أن القصيدة هي المنتوج النهائي الذي يلبي الطلب الاجتماعي»[184]. فهويرى بأن الشعر ليس وقفا على موضوعات دون أخرى لأن الأساسي هوجودة الكتابة الشعرية ورقيها، بحيث «لم أكتب قط شعرا من النوع المبتذل، لكنني لم أرفض قطعا كتابة قصيدة عن أيّ حدث كان، بدءا من قصائدي عن الكولاك، حتى قصائدي عن جلود القطط في مخزن الدولة.. إلخ»[185]. وعلى الغرار من كتابته عن المدن، والمصانع، وناطحات السحاب، والمطارات، والسيارات، والدراجات الهوائية، بل وحتى عن الرضّاعات، سيكتب عن فظاعة الحرب، عن نبوغ إنشتاين، عن عظمة لينين، مثلما سيكتب عن تطلعات أناه الكوسموبوليتية المتغطرسة، عن آلامه الكبرى وتعاساته اليومية المكرورة.

إن ماياكوفسكي لم يكن فقط ذلك الرجل الفاره الطول، الوسيم المحيّا، المزهوببذلته الصفراء وسيارته الرياضية المارقة، والذي بدأ عام 1925 رحلة صمم على أن تكون شاملة للعالم قاطبة، لكنه اكتفى منها بزيارة المكسيك، والولايات المتحدة، وإسبانيا، وفرنسا. إنه إلى جانب هذا الشاعر العاشق الذي تستحيل قراءة شعره خارج التجارب العشقية المحتدمة التي ستمتد

184. جون بيرغر : ماياكوفسكي، لغته وشعره، ترجمة : فواز طرابلسي، مجلة «الكرمل»، ع32، 1989، ص203.

185. فلاديمير ماياكوفسكي : هذه إحدى ليالي الأخيرة، ترجمة : لجنة الترجمة في هيئة تحرير مجلة «مواقف»، ع16، يوليوز- غشت 1971، ص37.

ظلالها إلى قصائده، كما أنها ستسهم في صنع خاتمته المأساوية. ففي شعره «حنان دافق أحيانا يضارع فيه كبار شعراء الحب. فقصيدة «ليلي» مثلا يجمع فيها العنف والحب، حتى يبلغ الغزل حدا لا يعرف إلا لكبار شعراء القلب»[186]، هذا في الوقت «الذي كان ينصحه فيه الجميع بعدم الكتابة عن الحب»[187].

إن المرأة تبقى ركنا حيويا في متخيل ماياكوفسكي الشعري، إذ هي الوجه الآدمي لحياة ثورية حلمية ظل يطاردها طوال مقامه القصير في مجتمع لم يستطع استيعاب جنونه. فمن ليلي بريك -أخت إلزا تريولي التي أحبها الشاعر السريالي الفرنسي لويس أراغون- المستحضرة في قصيدة «ليلي»، إلى ماريا دينيسوفا التي كان حبه الجارف لها السبب في كتابة قصيدته الشهيرة، «غيمة في بنطلون»، إلى تاتيانا يكوفليفا، التي تعرف عليها في باريس، وصولا إلى فيرونيكا بولانسكايا التي ارتبط بها قبيل انتحاره لكن زواجها من رجل آخر سيفصم علاقتهما، ظلت المرأة محفزا لخياله الفائر، ورمزا حيا لتلك اللحظة الوجودية المستقبلية التي كان كلما ازداد تشوفا إليها إلاّ وأمعنت هي في ماورائيتها.

إن القراءة الموضوعية لتجربة ماياكوفسكي الشعرية يجب أن تتعدى القشرة الوقائعية التي تغطي قصائده إلى ما تضمره من ارتجاجات روحية ملتهبة، واحتدامات رؤياوية قوية، لأن هذا الغلاف المخادع لا يمنع شعره من «الاشتغال كتراجيديا صوفية من خلال ذلك المزيج الملموس من الإحالات الواقعية والانبجاسات الرؤياوية»[188]. فالثورة الاشتراكية إن كانت قد «أنجزت تحولا مجتمعيا في العالم فإن ثورة الروح ما فتئت تنتظر التحقيق»[189]. ولاشك في أن الجمود الإيديولوجي الستاليني سيفاقم يأسه من تحقيق ثورة الروح تلك، الشيء الذي سيطرح عليه مشكلة الاختيار بين حريته وبين الخنوع لإرغامات واقعه، ومن ثم «تعتبر السنوات الأخيرة في حياة ماياكوفسكي سنوات مرافعة طويلة ومتوترة عن استقلال الفنان حتى داخل الالتزام ذاته، إذ عليه أن يتوفر على إمكانية اختيار جانبيته ونقاط تدخله، وذلك بناء على

186. فائق الرجي : مدخل إلى الشعر السوفياتي الحديث، مجلة «مواقف»، ع17-18، شتنبر- دجنبر 1971، ص168.

187. Victor Chklovski : Souvenirs. in: revue «Lettres Soviétiques», N 294, 1983, p. 125.

188. Claude Frioux : Introduction, in : Maiakovski : Poèmes, T. 2 «1918-1921», traduits du russe par Claude Frioux, Paris, Ed. Messidor, Temps actuels, 1985, p. 6.

189. Roman Jakobson : La génération qui a gaspillé ses poètes, in : Questions de poétique, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1973, p. 83.

الصدى الذي يلقاه عنده «الطلب» الشمولي للمرحلة»[190]. وبحلول عام 1930 ستتوافر لديه، بالأقل، إمكانية أن يختار ميقات انسحابه من حياة لم تطاوع جنونه المستقى من جنون الدون كيشوت، وبذلك قضى أكبر شاعر أنجبته روسيا، كما قال في حقه جوزيف ستالين، الشاعر الذي أوصله عمقه الإبداعي، وأسطورته الشخصية كذلك، إلى مصاف الشعراء العالميين الكبار الذين حظي شعرهم بانتشار واسع في مختلف أرجاء العالم. وعلى سبيل المثال ففي فرنسا يعتبر ماياكوفسكي «الوحيد، بعد هولدرلين ويتمان، في زمنهما، الذي كان له تأثير على شعرائنا»[191].

وبالانتقال إلى التجربة الشعرية لآنا أخماتوفا «1899ـ1966» قد نواجه قصائد صادرة عن تصور شعري مخالف للمستقبلية، ونقصد به ما اصطلح عليه بالمدرسة الأخمية Akméisme، التي تعني نمّو الشعر وتفتحه، لكننا سنكون، في ذات الوقت، بإزاء شاعرة عانت بدورها، أشد ما تكون المعاناة، من الوضع التاريخي الكارثي الذي عجّل بانتحار ماياكوفسكي. «فخلال عام 1910 ستصبح أزمة الرمزية أمرا لا غبار عليه ولم يعد أحد من الشعراء المبتدئين ينضم إليها، إذ انجذب بعضهم إلى المستقبلية وآخرون إلى المستقبلية. أما أنا فسأنضوي، صحبة رفاقي في الائتلاف الأول المشكّل من الشعراء ماندلستام، زانكيفيتش وناربوت، إلى المدرسة الأخمية»[192]، التي سينخرط فيها أيضا زوجها الشاعر نيكولاي غوميليف ـأعدم عام 1921 بتهمة معاداة البلشفيةـ، والشاعر سيرغي غوروديتسكي. ومع توالي صدور دواوينهم، والدراسات والتحليلات التي احتضنتها أعداد مجلتهم، «أبولو»، سيترسخ هذا الاتجاه في الحياة الشعرية الروسية، الذي في إطاره ستبدع أخماتوفا أعمالها الشعرية البارزة، مثل «المساء»، و«التوطئة»، و«المسبحة الوردية»، و«صلاة لراحة الموتى»، ثم «مرور الزمن السريع»، مبلورة رؤياها الشعرية المأساوية حيال تاريخ كان يعمل على إلغاء حق الشاعرة في ذاكرتها، وجسدها، وروحها، بل وحق أمة برمتها في أن تبتهج أوتتألم وفقا لسجيتها الإنسانية. ومن هنا احترازها من الحياة العامة الروسية وانكفاؤها على شجونها الذاتية وأسئلتها الوجودية التي كانت ترتفع بها، ضمنيا، إلى شمولية المشترط الكوني للإنسان. ف «الشعر الغنائي، خصوصا ما انكبّ منه على الذات الإنسانية، ليس باعتباره «أنا» منعزلة، بل ضمن علائقها مع الآخرين،

190. Claude Frioux : Introduction, in : Maiakovski : Poèmes, T. 4 «1924-1930», traduits du russe par Claude Frioux, Paris, Ed. Messidor, Temps actuels, 1987, p. 16.

191. Maiakovski vu par les écrivains du monde entier : Alain Bosquet «France», in : revue «Lettres Soviétiques», N 294, 1983, p. 135.

192. Anna Akhmatova : Bref renseignements sur moi-meme, in : revue «Lettres Soviétiques», N 366, 1989, p. 5.

سواء من خلال حب الآخر أوحبه لغيره، نهاية الحب، الغيرة، الصدمات»[193]، هوما سيلوّن إبداعية هذه الشاعرة التي استمرت تغالب كآبتها الوجودية الغائرة في وطن يصادر العواطف، والأهواء، والنزوات الشخصية، ويعدها ميوعة أخلاقية برجوازية مخلّة بوقار المجتمع الثوري ورصانته. إن «التركيز النادر لحياة روح قلقة، مشبوبة العاطفة، التي تنعكس في أشعار حب أخماتوفا يستحيل وجودهما في امرأة تعيش لذاتها فقط، وتحيا في عزلة تجاربها الذاتية. ولكن أخماتوفا تظهر في شعرها أنها ذات مدى أوسع من ذلك بكثير»[194].

وكما سمت الشاعرة باختلاجات الذات الإنسانية إلى صعيد الكونية ستفعل نفس الشيء مع مأساة الحرب، التي ستسبغ عليها هالة قيامية مروعة، مما تكشف عنه قصيدتها «قصيدة من دون بطل»، التي استلزمت منها كتابتها عشرين عاما، إذ تعتبر إحدى قممها الإبداعية، ذلك «أن عصرها لم يتطلب منها أن تحيا ما عدا الحروب التي كانت من نصيب جيلها، وإنما أن تكون أيضا ابنة مدينة لينينغراد في ظل واحدة من أرهب الحروب»[195]، يوم حاصر النازيون مسقط رأسها، بيترسبورغ سابقا أوبندقية بحر البلطيق كما كانت تلقب في الأدبيات الأرستقراطية الروسية، الذي هوبمثابة رأسمال رمزي فضل لها من ماض عدني كانت تحسبه فرصة روسيا الحضارية التي أفلتها ضيق الأفق الثوري الاشتراكي.

لم يكن من باب التضخيم أن تكنّى أخماتوفا ب سافوالشعر الروسي، تشبيها لها بالشاعرة الإغريقية سافو Sapho «625_580 ق. م» التي اشتهرت بقصائدها في الحب، سوى أن هذا لا ينقص في شيء من أهمية الموقع الذي احتلته مجايلتها الشاعرة مارينا تسفيتايفا «1892_1941» في خارطة الشعر الروسي الحديث. فما يساوي بين الشاعرتين ليس فقط إعجابهما المشترك ببوشكين، بحيث كتبت عنه أخماتوفا كتابها "موت بوشكين" في حين خصته تسفيتايفا بكتابها "بوشكين الذي يعنيني"، أوحياة النفي والفاقة التي مرتا بها سوية في أقصى الشرق السوفياتي، في إبان الحرب العالمية الثانية، أوما كان من تعاطفهما السياسي مع المناشفة ضدا على البلاشفة. إن ما يجمعهما أساسا هوكونهما اعتبرتا الشعر فسحتهما الكيانية المتبقية داخل خراب الروحي الذي أطبق على روسيا لما بعد الثورة.

وباعتبارها يهودية روسية فإن هذا لمّا سيقوّي إحساسها باضطهاد كانت تراه مركبا:

193. Nikolai Nédobrovo : Pages retrouvées : Anna Akhmatova, in : revue «Lettres Soviétiques». N 366, 1989, p. 105.

194. قصائد من آنا أخماتوفا، ترجمة : غالب هلسا، مجلة «الأقلام»، س15، ع8، ماي 1980، ص109.

195. Alexéi Batalov : Auprès d'Akhmatova, in : revue «Lettres Soviétiques», N 366, 1989, p. 117.

شعورها بالذوبان في مجتمع مسيحي، أورثذوكسي، وفداحة الضيم التاريخي الذي خلفته في روحها ثورة أكتوبر الاشتراكية. ولكي تصون وجدانها، و، بالتالي، مخيلتها، مرحليا، من رعب الثورة ستلجأ إلى باريس عام 1922 لتقيم بها إلى حدود عام 1939، ثم تعود ثانية إلى وطنها عودة مرغمة ستأخذ في شعرها منزلة هبوط إلى الجحيم الستاليني الذي لا يمنح غير الطاعة العمياء أوالموت المحقق.

ورغما من أن تسفيتايفا لم تنتم، مثلها مثل الشاعر، والروائي، بوريس بّاسترناك، إلى أيّ من المدارس الشعرية التي توالدت في روسيا مع مقدم القرن العشرين، كالصورية والمستقبلية والأخمية، إلا أن ما حفل به شعرها من تجديدات على مستوى التركيب، والإيقاع، والصورة الشعرية، هذه الأخيرة التي استفادت في بنائها من تقنية المونطاج السينمائي، أضف إلى ذلك ما هيمن عليه من موضوعات ومشاغل يضعها في نفس الدائرة التي انتظمت الشعراء الروس الذين جايلوها، دائرة المرارة الوجودية والإحساس المأساوي بالواقع. فلقد «كانت تؤمن بأن الشعر هومفتاح المفاتيح، وبأنه لا وجود سوى لهذا المفتاح، ومن هنا تنديدها الواضح بالهيئة اللاشعرية للعالم بأسره»[196]، لكنها لا تشاء أن تفضّل للشعر مهام اجتماعية أوأدوارا أخلاقية مفترضة. «لمن أكتب ؟ ليس من أجل الملايين من البشر، أومن أجل إنسان واحد، ولا حتى من أجلي أنا. إني أكتب لصالح العمل الشعري نفسه، بل لربما كان هذا الأخير ينكتب لوحده من خلالي»[197].

ستكتب تسفيتايفا القصة القصيرة، «الشيطان وقصص أخرى»، وبعض المسرحيات الشعرية، بيد أن سمعتها الأدبية ستصنعها، بالدرجة الأولى، دواوينها الشعرية، مثل «قصيدة الجبل»، و«قصيدة النهاية»، و«بعد روسيا»، كما ستصنعها قصائدها الكبرى، ك «الفتى»، و«الفتاة-القيصرة»، و«امتطاء الفرس الحمراء».. وما يوحد بين كافة هذه العناوين هوكونها تفضي إلى التجاويف الروحية الدقيقة لشاعرة كانت «تشبّه نفسها بكاتارينا إيفانوفا في رواية «الجريمة والعقاب»، التي كانت تنزل إلى الشارع مستعرضة تعاستها أمام المارّة»[198]. ولأن أية بقعة في العالم إلاّ وتأخذ ملمحا جحيميا، فإن قصائدها عن الحرب الأهلية الإسبانية، عن سقوط براغ في يد النازيين، وعن منفاها الفرنسي والتشيكوسلوفاكي، كشأن القصائد التي

196. Georges Nivat : Marina Tsvetaieva, L'incandescente, in : revue «Magazine Littéraire», N 256, juillet-aout 1988, p. 48.

197. Anna Sahakiants : Vladimir Maiakovski et Marina Tsvetaieva, in: revue «Lettres Soviétiques», N 294, 1983, p. 167.

198. Georges Nivat : Marina Tsvetaieva, L'incandescente, in: revue «Magazine Littéraire», N 256, juillet-aout 1988, p. 47.

كتبتها عن حياتها المأساوية في روسيا، ستهيىء، من تلقاء مقصدها الرؤياوي، لمتخيل الشاعرة الجحيمي عين الترقب القاسي الذي كانت قد عاشته يوريديس في العالم السفلي، منتظرة أورفيوس، ضوءها الأوحد في مملكة الموتى.

وبالموازاة من نشاطها الشعري ستفرد قسطا من جهدها الإبداعي للترجمة، إذ ترجمت منتخبات من شعر لوركا إلى الروسية، بينما ستشكّل مراسلاتها مع كل من بّاسترناك، وماياكوفسكي، وريلكه، وثائق إبداعية ذات قيمة عالية في حقل الكتابة التراسلية. لهذا ستكون خسارة الأدب الروسي كبيرة في شاعرة سيوصلها اليأس التام إلى ذات الاختيار الصعب الذي اتخذه، سنوات قبلها، كل من يسنين، وماياكوفسكي، وفي آخر يوم من شهر غشت لعام 1941، بإحدى القرى التتارية بمنطقة الأورال، ستقوم تسفيتايفا بشنق نفسها. أوليست هي القائلة: «إننا لا نعرف فقط كيف نحيا بل ونعرف كيف نموت».

إن «ماياكوفسكي كان يحلم بانبعاثه هووحبيبته في حياة مستقبلية «مدهشة» هي وحدها القمينة بحماية الحب من الاندثار جرّاء «العبث اليومي». أما تسفيتايفا فقد عجزت عن موضعة بطلها في مجرى الوجود، «في الحياة مثلما هي»، لأن الشعور الذي يحركها يبقى أكثر عظمة ومثالية من كل هذا»[199]. ولعل هذا الترفع الرؤياوي، الدال، هوما جعل من شعرها استحثاثا متصلا لهاجس الموت، ما دام وحده القادر على تجنيب أبطالها مهانة وجودية لا تليق بهم، وبها في الجوهر، الأمر الذي يوضح لماذا أصرت، على أن تبادر هي إلى موتها الشخصي بدل أن يجهز هوعليها وقتما يروق له ذلك.

وإذا ما وليّنا نظرنا شطر الشعر الألماني فلن نجانب الحقيقة إن قلنا إن فريدريش هولدرلين «1770_1843» يمثل أبرز وجه، وأوزنه، في هذا الشعر. وبعودتنا إلى البيت الذي ختم به قصيدته «ذكرى»: «ولكن ما يتبقى يؤسسه الشعراء» فإننا نستطيع الدنومن عالم هولدرلين الشعري المعقد، ذلك العالم الذي ما كان له إلا أن يستحوذ على ذهن الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر فيعكف عليه بالتأمل، والتحليل، على شاكلة مع فعله مع أعمال تراكل، وريلكه، منتهيا إلى أفكار عميقة بصدد علاقة اللغة الشعرية بالذات، والوجود، والسكن الرمزي، والموت.

فبإزاء شاعر قدير، واستثنائي، كهولدرلين، لا يحق لقارئ سيرته أن يستغرب منه سفره راجلا، مثلا، من مدينة بوردوالفرنسية إلى وطنه ألمانيا، أوتعرضه للجنون، أوتمضيته القسم الأوفر من حياته متوحدا، آخذا مسافته الواقية من عالم ليلي تخلت عنه الآلهة كما يصف ذلك في العديد من قصائده. ولّما نعلم أنه لم ينس، في أثناء سفره ذاك، أن يعرّج على

199. Anna Sahakiants : Vladimir Maiakovski et Marina Tsvetaieva. in : revue «Lettres Soviétiques», N 294, 1983, p. 165.

باريس ليستمد، ممّا رآه من روائع النحت الإغريقي بمتحف اللوفر، قبس ضوء لبصيرته في ليل العالم، فسندرك من فورنا مدى تعلق مخيلته باليونان: كذاكرة، كرمز، وكملاذ روحي. «ربما لم يكن مدهشا أن هذا الاكتشاف العميق لجمال ومعنى اليونان يأتي من ألمانيا الفطنة غير المتعلمة التي لم تخضع بعد للتقاليد»[200]. لكن لا فنكلمان، ولا شيلر، ولا غوته، وغيرهم من الشعراء الألمان، بلغوا مبلغ هولدرلين في الوله باليونان، أوتوفقوا مثله في تسميتها، من جديد، تسمية شعرية تضاهي ما يغمرها من فتنة رمزية.

إن هولدرلين هومترجم مسرحيتي «أوديب ملكا»، و«أنتيغون»، لسوفوكل، و«الأناشيد» لبندار، من اليونانية إلى الألمانية، تلك الترجمة المبدعة التي استنكرها عليه معاصروه بينما عدّها هايدغر إنجازا خلاقا. إنه هوأيضا مؤلف تراجيديا «موت أمبيدوكليس»، الذي ألقى بنفسه في فوهة بركان إثنا استجابة منه لوازع النبل والقداسة في ضميره الأسطوري، ومؤلف رواية «هيبيريون»، بجزئيها، جاعلا من ديوتيما خطيبة للشاب اليوناني، الذي تحمل الرواية اسمه، والذي سيلوذ بالشعر، باعتباره وطنا رمزيا بديلا، بعد يأسه من محاربة الأتراك. غير أنه، أي هولدرلين، يبقى قبل هذا وذاك، هومؤلف دواوين: «قصائد غنائية»، و«المراثي»، و«الأناشيد»، وبخاصة منها أناشيد «الأرخبيل»، و«خبز وخمر»، و«بآتموس»، مثلما يبقى الشاعر الذي ارتفع بحبيبته الألمانية، سوزيت غونتارد، إلى ذلك الصعيد الترميزي المتفرد الذي قلما سمت إليه نساء أخريات في رحاب التخييل الشعري، ذلك أنه «سيعثر على الأقل، خارج حفنة من أصدقائه، على روح تناظر روحه: إنها سوزيت غونتارد، أمّ تلاميذه في فرانكفورت، وفي قصائده سيدعوها ديوتيما تشبّها بالاسم الذي أطلقه أفلاطون على كاهنة «الوليمة» تمجيدا منه للحب والجمال. ولعل هذا الاختيار كاف لوحده للإبانة عن الصعيد الذي يتموضع فيه التحاور العشقي لهولدرلين، ذلك التحاور الذي سيملأه بغبطة سماوية»[201].

إن شاعرا في مثل قنوطه الوجودي، الذي لا شفاء منه، لم يكن يجد ألفته إلا في كنف اللغة والأفكار، وفي ضيافة الطبيعة: الماء، والنار، والهواء، والتراب، التي «ليست مجرد «موضوعات هيراكليطية»، وإنما هي تعبير عن الديمومة، العابرة للعصور، التي تتصف بها المادة الكونية»[202]، وكذلك في صميمية الامتلاء الأنثوي الذي جسدته كل من أمه، وحبيبته سوزيت

200. ر. أ. سكوت جيمس : صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة : هاشم الهنداوي، مراجعة : د. عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص143.

201. Pierre Grappin : En marge de weimar: Herder, Holderlin, in : Histoire de la littérature allemande, collec, sous la direction de Fernand Mossé, Aubier, Ed. Montaigne, 1970, p. 469.

202. Michel Haar: Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'etre, Ed. De

غونتارد، التي سمّاها ديوتيما واعتبرها غريبة، مثله، عن عالم لا أثر فيه للنبل، للقداسة، و، بالتالي، لذلك التعايش الفذ بين الإلهي والإنساني على نحوما كان عليه الأمر في الحضارة الإغريقية. فـ«الشاعر هومن يبقي، عبر التضحية، على السؤال مفتوحا في عمله الشعري. فهويحيا، في مختلف الأزمنة، زمن الشدة، وزمنه هوعلى الدوام زمن الخواء الذي يجد نفسه مرغما على عيشه. إنها خيانة مزدوجة، خيانة اقترفها البشر وأخرى ارتكبتها الآلهة، تلك الآلهة التي يأخذ غيابها بدوره صبغة مزدوجة، لأنها لم تعد حاضرة وأيضا لكونها لم ترجع بعد»[203]، إذ عقب ديونيزوس، والمسيح، لم يبق هناك من أمل في عودة المقدس كيما يبرأ الطرفان كلاهما، الشاعر من شدته الكيانية والعالم من سقمه الروحي.

ولاشك في أن قراءة هولدرلين لأفلاطون، وكانط، وهيغل، الذي كان صديقا له، وفيخته، سيكون لها دورها الحاسم في اقتياد شعره إلى آفاق رؤياوية على هذا القدر من الكثافة والاستعصاء، بل إنه «سيتدبر كانط بكيفية معمقة لا تقل في شيء عما فعله كل من شيلينغ وهيغل»[204]، ويحتفر لاستبصاراته، الطاعنة في تجريديتها، مسالك داخل المجال الفلسفي الهيغلي، المتمنّع، ساعتها، عن أي اختراق كان، سواء من جهة الفلسفة ذاتها أومن جهة الفن، ولهذا «يمكننا القول، على غرار ما قاله باطاي عن نفسه، بأن هولدرلين يشكّل «جرحا مفتوحا في النسق المنغلق لهيغل»، بمعنى في أيّما نسق فكري، وأيضا، على نحومباشر، في كل مجتمعية موقوفة، دونما اختيار، على إنتاج وإعادة إنتاج كلّيتها الذاتية»[205].

إن زمن الكلّية إن هوإلا زمن الخارج، أو، بالأولى، زمن الشدة المنافي لزمن الذات الشاعرة، زمن الدخيلة، أو، بالأصح، زمن الغبطة. وبسبب من تجافي الزمنين فلن يغدو«تمثل العالم الجواني والعالم البرّاني، المفروض أن يتبلورا جدليا، إلاّ جرحا مرعبا»[206]، يتحتم على الشاعر مداراته توسطا ب «صورة شعرية تسمح بالنظر إلى العالم اليومي، لكن كشيء غامض، أي النظر إلى الضمور، الغرابة، و، بالتالي، إلى لغز الحضور في صميم المرئي الأكثر بساطة

---

l'herne,1985, p. 115.

203. Maurice Blanchot : L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 337.

204. La poésie et la pensée, propos recueillis par Bernard-Xavier Sarant, in: revue «Magazine Littéraire», N 235, novembre 1986, p. 43.

205. Jean-Louis Houdebine : A propos de Holderlin, temps coupé : La langue parle, in : La Folie, actes du colloque de Milan 1976, textes réunis par Armando Verdiglione, T. 2, Paris, coll. 10/18, Ed. Union générale d'éditions, 1977, p. 202.

206. Jacques-Pierre Amette : Holderlin, poète du chatiment, in : revue «Magazine littéraire», N 290, juillet-aout 1991, p. 39.

ومعلومية»[207].

استكشافا إذن لغة شعرية مستحيلة، لطبيعة كونية غير ممسوسة، ولهوية أنثوية فريدة سينعقد المشروع الشعري لهولدرلين، أحد أكبر الشعراء الأورفيين الألمان، قصائد غنائية، ومراثي، وأناشيد، لا يكلّ عبرها أورفيوس الهولدرليني عن التقدم في ممشاه-هبوطه إلى العالم السفلي، بله نحوأعمق أعماق جرحه، تطلبا لديوتيما، المضارع الرمزي لتلك اللحظة التليدة في التاريخ الإنساني، اللحظة الحضارية الإغريقية. وبما أن الآلهة لم تعد معنية بزمن استفحل سقمه الروحي فلا أمل لأورفيوس في الفوز بديوتيما، ولا مخرج للشاعر من شدته الكيانية اليائسة سوى العكوف، اليائس بدوره، على القصيدة عساها تتهيأ، لغويا ومجازيا، صنفا من سكن رمزي ليس للشاعر فحسب بل ولليأس الشعري، وحيث «يلتمع ذلك الشيء المتنائي جدا من داخل ما هودان لكن من غير أن يفرط في تنائيه المغرق ذاك»[208].

وحينما طرح على حسب الشيخ جعفر هذا السؤال «يتخذ الشعراء، أوبعضهم على الأقل، الموت موضوعا لقصائدهم، ما سبب ذلك: ثقافتهم أوطبيعتهم ؟»[209]، أجاب للتّو«الشاعر الألماني ريلكه اعتبر الموت بذرة. وكان يعيش حالة الموت في جسده قبل أن يعيشها في روحه، أي أن موقفه من الموت كان موقفا فلسفيا ثقافيا. ذلك أنه لم يعتبر الموت، كما الآخرين، الكارثة النهائية، وإنما بذرة، أي عتبة من عتبات الحياة»[210]. ورغم أنه اعتبره شاعرا ألمانيا، انطلاقا من كونه كتب شعره باللغة الألمانية، وهوالالتباس الذي لم يسلم منه الكثيرون على أيّ حال، فما من شك في أنه وفّق إلى التقاط الجوهر الرؤياوي الذي قامت عليه تجربة الشاعر النمساوي راينر ماريا ريلكه «1875-1926»، أي الاقتحام التخيلي للموت عوض انتظار قدومه الفجائي، أولنقل الأخذ بأسباب عيش الموت، لكن في كنفه، من داخله، وفي تصالح كامل مع شريعته وتبعاته.

وبما أن الحب هوالمدخل الأصيل إلى معنى الموت فلا عجب في أن تأخذ العلاقة المأساوية بين الحب والموت بمخيلة ريلكه فتقوده رأسا إلى الأسطورة الأورفية، القادرة، فعلا،

207. Michel Haar : Une idée neuve de la poésie, in : revue «Magazine Littéraire», N 235, novembre 1986, p. 40.

208. Philippe Jaccottet : Avant-propos, in : Holderlin : Oeuvres, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Bibliothéque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1967, p. 11.

209. حسب الشيخ جعفر يكسر صمته الدهري، حاوره : جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، يونيو 1984، ص55.

210. نفسه، ص55.

على شعرنة الحب والموت كليهما، والتعبير عما يضجان به من كثافة، وتجذر، ومجازفية. وفي هذا المضمار يندرج ارتباطه بالمثقفة الطليعية لوأندرياس سالومي، مساعدة سيغموند فرويد وصديقة فريدريش نيتشه، التي عدّها، في فترة من أدق فترات حياته الشعرية، برزخه الحقيقي إلى الأفق الرؤياوي الذي سيؤطر كتابته الشعرية، بحيث «إن حب لو، كأم وأخت وعشيقة في نفس الآن، سيقوّي من عضده، سيغذيه، كما أنه سيحرره. وبإيعاز منها سيكتشف ذلك المدى الهائل الذي لا شيء بقادر فيه على حجز التمدد الدافق صوب الله، ذلك لأن روسيا هي أيضا «البلد الوحيد الذي لا يزال الإله منشغلا، من خلاله، بشأن الأرض»»[211].

فهذه المرأة سوف لن تزج به فقط في ربوع بلد يوفر إمكانية مثلى للتماس الشعري الخلاق مع سطوة البياض الثلجي الملغز، وتعاسة الحياة الإنسانية، والنصاعة الإيمانية، الأورثذوكسية، بمعنى إمكانية نادرة لاستبصار الموت وتمثله، ليطلع من هذه الخبرة النيّرة بديوان «كتاب المواقيت»، بأجزائه الثلاثة، بل وستكون من وراء تغييره لاسمه من رينيه René إلى راينر Rainer، لأنه اعتبر نفسه كما لوولد ثانية من رحم الحب، أو، بالأحرى، من رحم الموت. ففي هذا الديوان سيعهد ريلكه إلى راهب، متفنّن في رسم الأيقونات، بتمرير رؤياه إلى روسيا المتخمة قدسية، وحيث الإله لا ينفك عن مناداة الأرواح المتبصرة إلى تلمس تجلياته المعجزة. أما في كتابه النثري "دفاتر مالط لوريدس بريغه"، الذي هوسيرة ذاتية متخيلة للشاعر، فسينيط أمر التلفظ الرؤياوي بفتى دانمركي يترك خلفه طفولته، وذاكرته، لينزل إلى باريس السفلية، باريس الكآبة، والمرض، والضحالة، كمدرج آخر، في السيرورة الكتابية لريلكه، نحوملكوت الموت، مستعيدا بهذا نفس المناخ الباريسي الجحيمي الذي نلقاه في شعر بودلير، وفرلين، وما لارمي.

وكما ستتلامح باريس في هذا العمل النثري، الذي يوائم بين الحكي والتأمل والاستبطان والحلم، إمكانية شعرية لتغوّر طبقات الموت، فإنها ستمنح الشاعر، على صعيد آخر، إمكانية الإفادة من رسومات سيزان الانطباعية، ومنحوتات رودان لتكون ثمرة هذه الإفادة ديوان «قصائد جديدة»، المتمحور أساسا حول الجسارة الفنية، التلوينية والتجسيمية، التي يمتلكها الرسم والنحت في مسعاهما الدؤوب إلى تطويق المقدس من ناحية، وإلى تلبية ما يتخذ شكل مناداة عميقة نحوتخوم الموت. ف «الإله القادر، الغامض، الذي لا تحده أية حدود، تمد رآه ريلكه، في هيئة بذرة، في قلب روسيا وفي فضائها، يمثلها ذلك العجوز صاحب السيادة في «كتاب المواقيت»، سيلقاه، في ذات اللحظة التي كان سيقضي عليه فيها عنف الواقع، مجسدا

211. Philippe Jaccottet : Rilke par lui-meme, " Ecrivains de toujours", Paris, Ed. Seuil, 19[illegible], p. 34.

في رودان، المبدع الذي لا يفنى ل «أشياء» الفن»[212]، ومن ثم ستكون قصائده المتميزة عن تماثيل أبولو، وبوذا، وآمينوفيس، الفرعون المصري، بمثابة اقتحام لما هوغير متعين من خلال المتعين، أوكمحاولة لاستدخال اللامرئي في جسد المرئي، عاملا، بهذه الكيفية، على إعادة «تشكيل العالم المرئي برمته إلى فضاء داخلي»[213].

هذا وإذا كان ريلكه قد أعلن عن تخوفه، في كتابه «وصية»، الصادر عن دار لوسوي بباريس عام 1983، من أن يموت دون أن يتم ديوانه المروّع، «مراثي دوينو»، الذي استغرق منه تحريره عشر سنوات كاملة «1912_1922»، فالواقع أن النقلة الرؤياوية الحدودية التي سيبين عنها خياله، لا في هذا الديوان ولا في الديوان الذي تلاه «سونيتات إلى أورفيوس»، بجزئيه، ستسفر، وبمهارة فائقة، عن التحقيق التخيلي لموت ظل ملازما لفكره، إذ يأخذ الفعل الرؤياوي، في هذا المقام، شكل سفرة شعرية-حلمية، مقدامة، جسورة، إلى رحاب الموت، وذلك قبل أن يموت الشاعر،فعليا، عام 1926، ستمده بإمكانية التعبير، بنبرة مأساوية آسرة، داخل هذين العملين الشعريين «عن «وحدة الرعب والسعادة» وكذلك عن «الوحدة بين الحياة والموت»»[214].

فعندما يتساءل هايدغر عن «مغزى أن يكون ريلكه شاعرا أوان الشدة ؟ وعن العدّة التي يتخذها في عمله الشعري لكي تغدوالهاوية منقلبا جديدا »[215]، فذلك لأنه تخلص من عبء المسافة المتوهمة بين الذات والعالم الموضوعي، بين الوجود والموت. فبدلا من اتقائه الشدة، في منتهى بأسها وكارثيتها، سيعمل على استدراجها إلى كيانه، إلى متخيله، وعوض أن تبقى الهاوية رمزا للانخطاف، للانهيار، سيقلبها هوإلى محفل رؤياوي لجماع من الاستفهامات الكونية عن معنى الحياة، معنى الموت، بل وعن معنى الحياة بداخل الموت. «إن الأثر الفني يظل مشدودا إلى المجازفة. إنه نوع من التأكيد على تجربة حدّية»[216]، ولهذا السبب كان لابد «لصورة الموت الشخصي أن تعثر على أصالتها لدى ريلكه، أي الخشية من الموت-النكرة، من «نموت»

212. Philippe Jaccottet : Rilke par lui-meme, " Ecrivains de toujours", Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 58.

213. رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : د. محمد عصفور، سلسلة «عالم المعرفة»، ع110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص415.

214. الحداثة : تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المامون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص86.

215. Serge Meitinger : Rilke entre deux interprétations : phonocentrisme ou " penser poietique", in : revue «Littérature», N 35, octobre 1979, p. 39.

216. Maurice Blanchot : L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 320.

والأمل في «أنا أموت»»[217]، لأنها الصيغة الأكثر ذاتية، جذرية، وحرية لعيش الموت. إن الوجود هو، في العمق، «محض حركة هروبية. إنه صنف من فرار، إذ الحياة عبارة عن فرار داخل الموت»[218]، وليس هناك ما هو أبلغ من الشعر في مواكبة هذا الفرار، وتصويره، ودرء التهيؤات الصاعقة الناشئة، عبثا، عن معنى الموت الذي لا ينقطع البشر عن تلقيه كقضاء مباغت، وغير منصف، ومن ثم «جرأة العمل الشعري لريلكه على تأكيد، بله الوعد، أكثر من أيّ شيء آخر، بنوع من الخلاص الوجودي الذي لا يعرف اكتماله سوى في الشعر ومن خلاله»[219]. على أن هذا «الخلاص الذي يقترحه ريلكه على الإنسان يرتهن بإيجاد طريق تشبه تماما الطريق التي تتبعها كل من الطبيعة والجوانية، لكن على قاعدة جوانية الذات وعلى أساسها»[220]. ولعل أورفيوس، الشاعر والمغني، يأتي في صدارة من نالوا هذا الخلاص، لأنه بانقياده إلى هاوية الموت، عبر طريق الحب، وبإقدامه على ملاقاة الموت في عقر داره كان أن كوفئ ليس بفداحة الخبرة التي عاشها وكفى، وإنما كذلك بالإياب من مرئي الموت إلى لامرئيه، ظافرا بمعرفة فريدة، استثنائية، لا قبل للآخرين بها، معرفة تخصه هو فقط، بواسطتها سيحقق نجاته الشخصية ثم يغذي شعره وغناءه سواء بمضمون هذه المعرفة أو بمنّة نجاته وسلواها.

هذا ولا تقل تجربة الشاعر الفرنسي شارل بودلير «1821_1867» خصوبة وثراء عن تجربة ريلكه الشعرية، وأيّ تناول للشعر الفرنسي لابد وأن يتسم بالنقصان ما لم يتعرض ضمنه للإبداعية الشعرية المتفردة لمن تحسبه الأدبيات النقدية الغربية الأب الروحي للحداثة الشعرية. فباعتباره شاعرا تعنيه البواطن والمنحجبات، وتغويه السراديب العويصة في الوجود سينأى بودلير بكتابته عن سطح الأشياء، مجنبا إياها الخطية والاستواء، لأن جدارة الشعر عنده لا يمكن أن تتحقق سوى باتباع الطريق الوعرة، المنحدرة، للروح، عميقا في طبقات اللغة، والخيال، والرؤيا، وذلك بغاية الإمساك بتلك الصورة الأولية، الجذرية، لخطيئة السقوط الإنساني، بحيث إنه «لاشيء أبعد عن مفهوم بودلير من إعطاء الشاعر رسالة ممدّنة وأخلاقية، ورؤيته منهمكا بالمعارك السياسية والاجتماعية في عصره. إن الفن المرهون لقضية هو عدوه

---

217. Ibd., p. 163.

218. Georges Poulet : Les métamorphoses du cercle, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 503.

219. Michel Haar : Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'etre, Ed. De L'herne, 1985, p. 241.

220. Paul de Man : Introduction, in : Rainer Maria Rilke : Oeuvres 2, poésie, Paris, coll. Le don des langues, Ed. Seuil, 1972, p. 10.

اللدود ولا ينفك عن محاربته»[221].

إن الذات، في منظوره، لهي بؤرة التجربة الشعرية، أما الشكل الشعري فليس غير انفراز، صفته المحسوسية، لاعتمالات العالم في دخيلة هذه الذات، ولما ترغب فيه من أسماء، وحالات، وألوان.. ف «المشهد الداخلي لدى بودلير هوبمثابة المادة التي تصنع منها المباهج، الاغتياظات، والآلام»[222]، في حين أن اللغة الشعرية لا تتعدى كونها قرينة لهذا المشهد أولعلها مؤشر عليه، وهذا ما يفسر طموحه إلى بناء لغة شعرية ذات كفاية تعبيرية عالية، بمعنى لغة ندّية قادرة على الإيفاء بمشاعره الباطنية، معادلة في كمالها للغة سيزان التلوينية ولغة فاغنر الموسيقية. وفي إطار هذه المعادلة الصعبة، بين الذات واللغة الشعرية، «سيتمكن المنعطف البودليري من «افتضاض» الكائن على مقاس سائر الأبعاد الزمنية والمكانية، ثم وصله، على نحوعميق، بعالم الأشياء، بالغير، وبذاته»[223].

فمن واجب الذات، في الموقف الشعري البودليري، أن تحيا حياة باطنية صميمة، وأن تزود دواخلها بمختلف الحدوس، والاستبصارات، التي تتيحها اختبارات الجسد والروح التي تعرف مجراها في توضعات الحب، والرذيلة، والتسكع، والهامشية، بما هي سبل الشعر الحقيقية إلى معنى الجمال، و، بالتالي إلى معنى السقوط الإنساني. إن تدحرج الطفل من رحم أمه لهوالتمثيل الأكثف، والأبلغ في آن، لسقوط الذات البشرية الجمعية، لذا فإن تعلق بودلير، الأوديبي، بأمه إنما هوتعبير عن تلك الرغبة الشعرية الدفينة في العودة إلى المسكن الأول، إلى عتمة البدايات الوجودية السحيقة. ولكون العشيقة ليست أكثر من امتداد لرمزية الأم فإنه سيسموبعشيقتيه، الخلاسية جان ديفال والفرنسية أبولوني ساباتيي، إلى مقام أنثوي، أمومي، تستعيد عبره ذاته المأساوية حادث انفصالها الأوديبي عن الرحم الأول، عن فردوس مضاع.. فلقد أسمى الأولى «فينوس السوداء»، والثانية «ربة الفن»، و«السيدة»، وارتد بهما، وبالزمن الحديث أيضا، إلى العتاقة الإغريقية-الرومانية، والمسيحية، مما يكشف عن «تطلع الحداثة إلى اتخاذ هيئة أسطورة متجوهرة، رغم أنها قد لا تتوفق في ذلك، داخل الأساطير القديمة»[224].

221. فيليب فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت 1967، ص269.

222. Jean-Paul Sartre : Préface, in : Baudelaire : Les Fleures du mal, Paris, Ed. Gallimard, 1964, p.8.

223. Jean-Pierre Richard : Poésie et profondeur, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1976, p. 148.

224. Robert Kopp : Mythe, Mode et Modernité, in : revue «Magazine Littéraire», N 273, janvier 1990, p. 44.

إن الرهان الرؤياوي الكبير الذي سعى بودلير إلى كسبه في «قصائد نثر قصيرة»، وبشكل رئيسي في «أزهار الشر»، هوالدفع بالذات إلى الخوض في معمعان لحظة متخيلة، خطرة، قد تعتقد بأنها لحظة تصالحها مع الفردوس المضاع بينما هي، في الواقع، لحظة للتيقن من أن الجحيم هوما تبقّى لها من حطام الكينونة، ومن ثم فإن الاستحقاق الأوكد للكتابة الشعرية هوقيامها بتكريس هذه الإمكانية الوحيدة. «إن أساطير الفردوس المفقود، والخطيئة الأولية، والسقوط إلى ما لا نهاية، تعد من بين أحلامه، الشيء الذي يضحي معه خلوص الطبيعة الشعرية لذاتها موقوفا على ترهينها المداوم من جديد»[225]، وفي هذا المنحى فإن «الحب الجنسي هوعبارة عن «التذاذ بالهبوط»، إنه ليس تقصدا للغبطة بقدر ما هوسعي إلى مفاقمة الهبوط وتجلية مصعّدة للروح الساقطة»[226]. وبتعبير مواز فإن المسألة «تتعلق ببغاء شبيه تماما بالبغاء المقدس الذي كانت تمارسه بعض الديانات، والذي كان مثار اهتمام بودلير، إذ هوإسهام في الجوهرية الربّانية»[227]، ولهذا يحق لنا اعتبار بودلير «أول من أسلم نفسه، ما في ذلك ريب، إلى ما كان يدعوه «عهارة الروح المقدسة»، مرتفعا إلى حالة «التشارك الكوني» التي ينتج عنها استغراق الذات والموضوع بعضهما البعض»[228].

إن منتجات العقل الحديث، من مدن، ومؤسسات، وقيم، وتقليعات، هي الثمار أوالقطوف المستهامة لتلك الشجرة الفردوسية المحرمة، اللامرئية، التي لن يفلح بهرج التطور الحضاري في طمسها، وعليه يلزم أن يتحول الشاعر الحداثي، مثلما سيفعل بودلير، إلى مشّاء نابه في زحمة الشوارع والساحات، لا تلهيه أطايب التمدن بقدر ما يؤرقه الجذر الآثم الذي كان منه مولدها. هكذا «كان انطلاقه إلى استكشاف الشارع، وبفعل تخليه عن واحد إثر الآخر من مقومات حياته البرجوازية سيصبح الشارع شيئا فشيئا ملاذا بالنسبة إليه»[229]. وفي غمار سياحته الرؤياوية في المظاهر، والمعروضات، والمقتنيات.. في الأماكن المهجورة والأزقة المنبوذة والقذرة.. في أجساد البغايا وأرواحهم.. في جغرافيات الرذيلة والدنس، أي في البقعة المعتمة، الملعونة، من الحياة الحديثة، لأنه «لا وجود لصور شعرية، في نظر بودلير، إلا في نور

225. Pierre Emmanuel : Baudelaire, la femme et dieu, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 149-150.

226. Ibd., p. 71.

227. Béatrice Didier : Une économie de l'écriture " Fusées " et " Mon coeur mis a nu ", in : revue «Littérature», N 10, mai 1973, p. 62.

228. Marcel Raymond : De Baudelaire au Surréalisme, Librairie José Corti, 1982, p. 25.

229. Walter Benjamin : Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste Paris, Ed. Payot, 1979. p. 104.

الظلمات»[230]، سيستطيع التعرف على الجذر المذكور، بل وسيؤوب به إلى تربته الأصلية، عندما حصلت أول غواية بشرية فأدى الإنسان مقابلا لها تنازله القاسي عن شرطه الوجودي العدني، لأن الاقتراب من الشجرة الفردوسية المحرمة سيتبعه سقوط الإنسان المريع إلى الابتذال، والضيق، والعناء. إن المرأة هي حاملة جريرة ذلك السقوط لذلك فإن البحث عما وراء المؤثثات المادية والرمزية الحديثة من عتمات، أو، بالأحرى، من خطايا، هوالمعادل الاستيهامي لبحث الشاعر، الموازي، عما خلف الجمال الأنثوي من مهاوي، وجروح، وانكسارات. وكخلاصة «فعند بودلير يعدّ فنانا من يكدّ من أجل «استلال ما هوأبدي من ربقة المؤقت أوالعابر»، من يؤرقه شاغل «الجديد» الذي يلبي، دفعة واحدة، وضمن علاقة تضادية، حاجة عصره، والحلم بجمال متعذر أوقدسي. إن حداثة بودلير تكمن في هذا الاصطراع الهادف إلى استمالة ما لا يستمال»[231].

ولعلنا سنكون صائبين إن نحن قلنا إن أهمية بودلير في الشعر الفرنسي الحديث تشبه، إلى حد فائق، ما يحظى به الشاعر فديريكوغارسيا لوركا «1899_1936»، هوالآخر، من تقدير في الشعر الإسباني الحديث. ويعود هذا التقدير المنصف إلى ما طبع شعره من اجتهادات متواصلة على أصعدة اللغة، والإيقاع، والتخيل، وإلى ما غلفه أيضا من انفعالات مأساوية حادة، ليرتفع بذلك اسمه إلى سدة الإبداعية الشعرية التي حققتها، عن جدارة، دواوين ونصوص شعراء جيل 1927 الإسباني، الذي كان أحد أعضائه الأكثر حيوية.

فهذا الشاعر المتعدد القرائح، بحيث كان رساما ومؤلفا مسرحيا ـ من أعماله المسرحية البارزة «عرس الدم»، و«بيت برنابا ألبا» ـ، المستوعب للجماليات السريالية قدر استيعابه للتراث الثقافي الإسباني، والحالم بإسبانيا شعرية أكثر منها واقعية، هومن سيرسّم، بعد مواطنه ميغيل دي سرفانتيس صاحب رواية «الدون كيشوت»، سمعة إسبانيا الأدبية ويمنح صيتها الثقافي ذيوعا لم تفز به العديد من البلدان.

فلقد استطاع لوركا، من خلال دواوين «الكانتوهوندو»، و«الأغاني الغجرية»، و«شاعر في نيويورك»، أن يتوجه بالشعر الإسباني وجهة عميقة، ناحتا له لغة جديدة، ونبرة إيقاعية مستلذة، ومجازات ورموزا مبتكرة، مما يتكشف عن حساسية، تبقى نسيج وحدها، في حقل الكتابة الشعرية. ف «لم يكن الفن مجرد وجه من وجوه حياته وإنما كان يملأ ذاته

230. Patrice Wald-Lasowski : Le poison syphilitique, in : revue «Magazine Littéraire», N 209, juillet-aout 1984, p. 25.

231. Daniel Leuwers : Introduction à la poésie moderne et contemporaine, Paris, Ed. Bordas, 1990, p. 45.

ـيمهمه ذلك الإبداع في كل إنجازاته، وحساسيته المرهفة قد امتلكت القدرة على كشف حقائق الأشياء للآخرين، وعلى إيجاد الخصائص الخبيئة في الأشياء البسيطة وسربلة كل ذلك بسحر ـــته»[232].

إنه هوالقائل في حق زنوج أمريكا، حين زيارته لنيويورك عام 1929، إنهم الاستعارة الوحيدة، الأبلغ، والأندى، في اجتفاف الحياة الأمريكية وصرامتها، لكنه وهويطلق هذا الوصف الجميع على أحفاد العبيد القدامى فإنما كان يستعيد ذات الصورة الاستعارية الرحيبة، التي هيأها حينه للشعب الغجري، في ديوان «الأغاني الغجرية»، كشعب خليق بأخذ موضعه الأصيل في إسبانيا اللوركوية، الحلمية، إذ سيعود إلى الذاكرة الغجرية، إلى عنف المتخيل الغجري، وإلى سخونة الأجساد والأرواح والعواطف، والتهاب المرئيات والألوان والإيقاعات في الحياة الغجرية، متوسلا بكل ذلك من أجل صنع صورته الاستعارية تلك. «فهولم يبرهن فقط كيف يمكن لشاعر عظيم التمدن أن يمتلك تلك الرؤى التي تشكّل في مختلف وجوهها رؤى البسطاء من رجال ونساء، وإنما أثبت إضافة لذلك كيف يمكن لتلك الوسائل الحديثة التي تم اختراعها للتعبير عن الإحساس بالحداثة أن تتجاوز الحياة المدنية والمواضيع الثقافية وتعبر عن تلك العواطف الداكنة والآخيلة الملغّزة في الوعي البدائي بنجاح فائق»[233].

إن استعارية الحياة الغجرية هي التجلي الأشد امتلاء للروح الإسبانية التي طمرتها المنهجية الدينية الكاثوليكية، وما صنوف الإبادة، والتهميش، والتحقير، التي انصبت على الغجر الإسبان إلا امتداد لتلك التي طالت المسلمين، واليهود، والزنوج، في ظل محاكم التفتيش، مما تحطم معه حلم إسبانيا التعددية، المتسامحة، الكوسموبوليتية، إذ «أن الروح التي تغنى بها في قصائده، مخبّأة وظاهرة لذاتها في غموض الخلق الشعري، ليست بروح الشاعر، إنها روح أندلسه، إنها روح إسبانيا»[234]. وفي هذا المنحى فإن غرناطة، باعتبارها الرمز المكثف لإسبانيا اللوركوية، لم تكن عنده بمثابة مسقط رأس وكفى، بل ومسقط روحه الشعرية، لأنها تجسد هوية إسبانيا العميقة، أي هويتها الفردوسية المفقودة. «إن لوركا سيجنح قصيا ليعثر في المدينة الغافية، الريفية، على نوع من الإحساس المأساوي بالحياة، على قلق وجودي، يدحضان

232. البروفيسور : س. م. بورا : التجربة الخلاقة، ترجمة : سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص224.

233. نفسه، ص249.

234. داماسوألونسو: لوركا والتعبير عن الجوهر الإسباني، ترجمة : علي حسين الغافل، مجلة «الأقلام»، س12، ع1، أكتوبر 1976، ص31.

كل المظاهر السطحية»[235]، وكان من الطبيعي أن ينحسم أمر إحساسه هذا وقلقه ذاك بنهايته المفجعة عام 1936، لأن اغتياله من طرف الفاشيين، في غضون الحرب الأهلية الإسبانية، معناه وأد كل الإحساسات وسائر أشكال القلق حيال إسبانيا إنسانية، ومتنورة، ومن ثم فإنه لشيء دال أن «يقع اغتيال لوركا، الذي أفعم عمله الشعري كله ببحث مضن عن الحب والفرح، في غرناطة التي شكّلته وأمدته بشعور التضامن مع كافة أولئك الذين يمنعهم مجتمع غاشم من المضي إلى أقصى ممكناتهم»[236].

وإذا ما تركنا دائرة الشعر الغربي إلى الشعر الآسيوي، مبتدئين بالشعر الصيني، فلابد وأن تستوقفنا التجربة الشعرية المتميزة للشاعر الصيني لويو Lu yu «1125_1210». فالانغمار في مناخ هذه التجربة يعتبر انغمارا، في الحقيقة، في دائرة التقليد الشعري الصيني، أحد أرصن التقاليد الشعرية الإنسانية، وأوفاها اتصالا بشفوف الذهنية الصينية، وبنبل معتنقها الروحي. ومع ما لحق الشعر الصيني، عقب ثورة 1949 الشيوعية بزعامة ماوتسي تونغ، من تحديدات شكلية ومضمونية، وذلك ابتغاء ربطه بالرؤية المادية الجدلية التي تلح على قيم التقدم والتغيير والتجاوز، فإن عصارة النبوغ الشعري الصيني، كما هوالشأن في الشعر الياباني، لا تمثلها نصوص الحداثة الشعرية الصينية بقدر ما تكمن في التراث الشعري الذي خلفه الشعراء الصينيون القدامى. وعليه فأن يذهب شاعر صيني معاصر إلى الدفاع عن ضرورة إبدال قصيدة الشّي SHI، الصينية القديمة، بالقصيدة الحرة، قائلا في هذا السياق: «غالبا ما يعد الشاعر الموهوب، الذي يوظف البيت الحر، مخربا، عن وعي، لعنصر القافية. فنحن نحب ويتمان، فيرهايرن، وكثيرا من الشعراء المعاصرين. إننا نحب ماياكوفسكي، مبدع "غيمة في بنطلون"، هذا لأنهم اقتادوا الشعر إلى مجال جديد، وإلى صعيد أكثر تساميا. إن البيت الحر لهوأجمل، في الجوهر، من البيت المقفى، كما أن اللغة المحكية، اليومية، تعتبر جميلة، لأنها جزء من حياة الشعب في سائر الأيام»[237]، رغما من هذا فإن هذه المنافحة لا يمكنها، بأي حال من الأحوال، إنكار قيمة القصيدة الصينية العريقة، ولا التملص من أوفاقها ومشترطاتها المتأصلة، إذ «أن الهوة ليست عميقة بين الشعر الصيني قبل الميلاد، والشعر ما بعد الثورة الصينية الثقافية بشكل

---

235. Ian Gibson : La mort de Garcia Lorca, traduit par C. Hugon et J. M. Simoes, Paris, Ed. Ruedo Ibérico, 1974, p. 13.

236. Ibd., p. 143.

237. Al Qing : La beauté du vers libre, in : revue «Littérature Chinoise», trimestre 1, 1982, p. 12.

خاص»[238]، وهي الثورة التي اندلعت في الصين عام 1966 وكان على رأس أهدافها تصفية الحساب مع النزعة البرجوازية الصغيرة، التحريفية، وقطع دابرها في الحقل الثقافي الصيني.

ولربما صح القول إن غنى الشعر الصيني القديم يعود، بالدرجة الأولى، إلى اغترافه، إن من حيث الموضوعات أوعلى مستوى الرؤيات الشعرية، من المعين الروحي الدافق لكل من الكونفوشيوسية والطاوية. فلقد اهتمت هاتان العقيدتان بالبحث عن تجسّد أمثل للرقي الإنساني، مع «التأكيد على الأخلاق والحياة الروحية. فالروح، وليس الجسم، هي الجانب الأهم في الوجود البشري، وهذه الروح لابد من تغذيتها ورعايتها لكي تتطور بحسب قدراتها. ولقد كانت الحياة الأخلاقية مطلبا مسبقا لهذا التطور، وتلك إحدى الخصائص البالغة الوضوح في الكونفوشية، حيث لا يوجد حقا تمييز بين الأخلاقي والروحي، وحيث يتم الدفاع عن البشر باعتبارهم حيوانات أخلاقية، ولكنها كذلك من خصائص التاوية التي تشدد على النوعية الرفيعة للحياة وتهدف إلى الوصول إلى مستوى أسمى للوجود الإنساني»[239].

ورغم أن بدايات الشعر الصيني ترجع إلى ما قبل الميلاد بقرون، فإن انطلاقته القوية ستقترن ب «كويوان «340 ؟ ـ 278 ؟. م»، أول شاعر معروف بالصين نزع إلى تمجيد روحه المستعصية من خلال أبيات شعرية يائسة»[240]. ثم توالت باقي الأسماء الأساسية الأخرى في هذا الشعر، مثل دوفو، لي شانغ، سوشي، لي تسنغ تشاو، كاوكي، وانغ وي، ليويونغ، لويو.. وباستمدادهم جميعا من المنهل الروحي المذكور أمكنهم إعطاء قصائدهم المكثفة، من حيث بنيتها ولغتها، طابع لوحات تشكيلية أخاذة تعتاش على الطبيعة، تعبيرا عن «العلاقة العميقة مع الطبيعة. والطبيعة ليست إطارا ولا رمزا ولا مرحلة من مراحل التطور، إنما رئة تتنفس فيها كل القصائد تقريبا. وهذه الحالة تذكرنا بالرسم الصيني والياباني بشكل عام، حيث صور الأنهار والأشجار والأوراق والأزهار، باختلاف أنواعها، تشكّل الأساسي من موضوعاته»[241]. ولعل هذه المزاوجة الذكية بين الأداتين التوسليتين، اللغة والتشكيل، هي ما سيهيئ لولادة فن الخط

238. المعابد تتألق قبل أن يغمى عليها، منتخبات من الشعر الصيني، ترجمة وتقديم : شوقي عبد الأمير، مجلة «الكرمل»، ع10، 1983، ص219.

239. جون كولر : الفكر الشرقي القديم، ترجمة : كامل يوسف حسين، مراجعة : د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع199، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليوز 1995، ص327.

240. Delphine Weulersse : La poésie, le coeur d'une littérature, in : revue «Magazine Littéraire», N 242, mai 1987, p. 25.

241. المعابد تتألق قبل أن يغمى عليها، منتخبات من الشعر الصيني، ترجمة وتقديم : شوقي عبد الأمير، مجلة «الكرمل»، ع10، 1983، ص219.

الصيني، ولذلك «ستعتمد الكاليغرافيا دائما، باعتبارها وليدة الشعر والتشكيل، على القافية باستمرار كدعامة للرفع من شأنها. فهي تسموبالفن الشعري وتشفّ عن الروح باللغة من داخل الزمن، توسطا بأثر فني آخر، أوهي تعبير عن الروح عن طريق الكتابة من داخل الفضاء»[242].

وحتى يقترب الشاعر لويومن الطبيعة، منظورا إليها كدينامية روحية، «سيتخذ حياة شاعر ريفي، يزرع الأرض، بمساعدة أبنائه، ويجول في الجبال المجاورة، معتكفا على دراسة الكلاسيكيات، مدمنا شرب الخمر، ومبدعا ما لا يحصى من القصائد»[243]. إن إدمانه شرب الخمر يجيز لنا اعتباره أبا نواس الشعر الصيني القديم، ولا أدل على هذا من المقطع الذي صدّرت به قصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، من ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، المأخوذ من قصيدته، «عند هجمة السيف ألقى مطرا ناعما». وكالنواسي سيكون شرب الخمر عند لويو، خارج دلالته الاستهتارية، نوعا من التصعيد لدوخته الرؤياوية، وتطويحا، انتشائيا، بكيانه، ومخيلته، إلى أقصى حالات الحضور الرمزي في الكون، وبالكون في نفس الوقت، سعيا وراء صفاوة الذات والبصيرة، ومن هنا لا عجب في أن «يقال من وظائفه تحت طائلة «شرب الخمر المفرط واللامسؤول»، فيتخذ لنفسه، هازئا ومتحديا، التسمية التي كان قد أطلقها عليه الأديب فانغ وينغ «الشيخ الذي لا يأتمر سوى بهواه»»[244].

ومن الواضح أن نقاط التقاطع بين الشعرين، الصيني والياباني، تفوق ما يقوم بينهما من اختلافات استوجبتها، بالطبع، عوامل البيئة والاجتماع والثقافة.. ربما عددنا الشعر الصيني، المكتوب، أعرق تاريخيا من نظيره الياباني، بسبب من قدم ظهور الكتابة في الصين مقارنة مع اليابان، مما سيؤخر ميلاد القصيدة اليابانية، المكتوبة، إلى القرن الثامن الميلادي. ف «المرحلة الأقدم هي مرحلة نارا «710_784»، التي ظهرت فيها المنتخبات الأولى للأشعار التي صنعت مجد الشعر الياباني، والتي تسمى مانيوشو«مصنف العشرة آلاف صفحة»، وقد جمعت بمحاولة من الشاعر أوتومونوياكاموشي في العام 759، أوالعام 760، وتحتوي على 4516 قصيدة «أكثر من 260 من نوع شوكا «قصيدة طويلة»، و4170 من نوع تانكا «قصيدة قصيرة»، و60

---

242. Delphine Weulersse : La poésie, le coeur d'une littérature, in : revue «Magazine Littéraire», N 242, mai 1987, p. 25.

243. Lu Yu : Le viel homme qui n'en fait qu'à sa guise, poèmes traduits du chinois par Cheng Wing Fun et Hervé Collet, calligraphie de Cheng Wing Fun, Millemont, Ed. Moundarren, 1995, p. 14.

244. Ibd.. p. 7.

قصيدة تدعى سيدوكا ذات الإيقاع المتميز 7_7_5_7_7_5»[245].

وعلى نحوما نجد من تنفذ قوي للروحية الكونفوشيوسية والطاوية في الشعر الصيني سيكون للعقيدة البوذية سلطة واسعة سواء على الرقعة الموضوعاتية للشعر الياباني أوعلى مسار آخيلته ورؤياته، «وتحت تأثير التعليمات الفكرية لمذهب ـزن «Zen»ـ سعت القصيدة لتحقيق تأثيرات أدبية ـفنية معينة : اللامتناهي ـاللامحدود ـاللامنطوق ـالمستثنى والرمز»[246]. فهذا الشعر لا يمكن أن يستوعب إلا في إطار هذا المذهب وما له من مفاعيل ثابتة في المتخيل الجمالي للحضارة اليابانية. «وكما هومعروف عن الفن الياباني، بشكل عام، الذي هوتكثيف عجيب، في الرسم والنحت على الخشب أوالعاج أوالبرونز، ويحتوي، برغم صغره، على أعلى القيم الجمالية، وكما هومعروف أيضا من طريقة ترتيب الأزهار والأشجار المقزّمة «Bonsai»، كذلك هوالحال في الشعر الياباني الغنائي المكثف الذي يجد هنا وهناك: على زاوية لوحة أوغمد سيف مكانا متواضعا لينقش عليه»[247].

إن الملمح التكثيفي لهوأحد أبرز قسمات القصيدة اليابانية، إنه ثمرة جهد جمالي دؤوب تناوبت عليه أجيال من الشعراء اليابانيين، إذ كان معيار الجدة المضافة، على مستوى بنيانها، هوحجم ما يلحق مقاطعها وأبياتها من تقلص محسوس. وهكذا فإن «Tanka»، أوالقصيدة القصيرة التي يتألف إيقاعها النغمي من 31 مقطعا، موزعة على خمسة سطور شعرية: 5، 7، 5، 7، 7. هذا النوع ساد في الشعر الياباني زمنا طويلا «حوالي تسعة قرون» حتى تولد منه نوع قصيدة الـ Haiku. قصيدة ال Haiku، أوHaikai، هي أرقى أنواع الشعر الياباني الكلاسيكي على الإطلاق، ففي القرن السابع عشر ظهر راهب يدعى Basho، استطاع أن يختزل قصيدة الـ Tanka، ذات الخمسة سطور «31 مقطعا»، إلى ثلاثة سطور تتألف من 71 مقطعا «5، 7، 5»، وقد وجدت قصيدة الـ Haiku إقبالا منقطع النظير من قبل الشعراء»[248].

ضمن هذا الحيز النصي المنضغط، الذي استقرت عليه القصيدة اليابانية، اقتدر شعراء الهايكوعلى إثارة كبريات المعضلات الوجودية، منشئين منمنمات رائقة يتآخى في نطاقها

245. ذاهب لأوبّخ الريح، منتخبات من الشعر الكلاسيكي الياباني، ترجمة : عبد الكريم كاصد، مجلة «الكرمل»، ع8، 1983، ص105.

246. الدكتور شاكر مطلق : فصول السنة اليابانية، شعر من اليابان على نمط الـ«هايكو» و«التانكا»، دراسة وترجمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص21.

247. نفسه، ص13.

248. جوزف كيروز : قصائد من الشعر الكلاسيكي الياباني، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع17، دجنبر 1981ـ يناير 1982، ص166.

الكلام الشعري والتشكيل الذرّي والضربة التلوينية، كما ينبسط داخلها الكون مطاوعا لرهافة الروح، لتأملاتها، ولتوقها الصوفي إلى التوحد مع عناصره وأشيائه، ولذلك لا غرابة في أن «يكون المعنى مجرد التماعة، ومضة ضوء»[249]، لأن «الهايكو«السطر» يعيد إنتاج ذلك المسلك التعييني الذي يقوم به الطفل الصغير لمّا يشير بإصبعه إلى أيّما شيء كان»[250].

لقد جمع جل الشعراء اليابانيين بين الشعر والتصوف والرسم، وإذا كانت قصيدة التانكا قد اقترنت بأسماء: إزومي شيكيبو، فوجيروارا نوميشينوبو، إكيبوسوجان، كاموما بوشي، تاياسومونيطاكي، شيكوزا أريكوطو، سازاكي نوبوبتسونا.. فإن قصيدة الهايكوستقترن، من جهتها، بأسماء: كيوروكو، كيكا كو، سيكا كو.. لكن أساسا بالشاعر الصوفي باثيوBasho «1644_1694»، الذي «كان في أواخر أيامه من أتباع مذهب زن البوذي الذي يؤمن بالهوية المشتركة لمجمل أشكال الحياة، وقد عبر باثيوفي شعره عن إدراكه الجذل لهذه الهوية المشتركة في تلك الفلسفة الصوفية فغمر نفسه بأدق الأشياء وحولها بحماسته الدينية إلى شعر»[251]. فهذا الشاعر-الراهب الذي «غادر طوكيوفي اتجاه الشمال، إلى جزر الآينوالألف»[252]، وذلك قبل وفاته بعشر سنوات، هومن «كتب عملا أدبيا هاما «الطريق إلى الشمال العميق»، والذي يحوي انطباعاته الشعرية التي صاغها على نمط «الهايكو»، ونثرا فنيا جميلا زود فيه القارئ بخلفية تلك القصائد. عاش «باثيو» حياة بسيطة في صومعة عارية، وفي كوخ مصنوع من أوراق موز الجنة المسماة «باثيو»، ومنها استمد اسمه الأدبي وكان اسمه الحقيقي «ماتسنوميونيوفوزا»»[253].

وبالموازاة من انخراط باثيوفي حياة ديرية، نسكية، بعيدا عن ضجة الحياة وبريقها، سيميل الشاعر بوسون Buson «1715_1783» إلى الاقتراب من الحياة والتودد إليها، منصتا إلى ضجتها، متأملا بريقها، وموظفا موهبته كرسام في كتابة قصائد تنم عن احتفاء كبير بالمرئيات، بالألوان، وبما في الحياة من بذخ وزهو، من غير تغييب لما يضمره الوجود المنظور والمحسوس من تعايش دقيق بين حدّي البقاء والزوال. أما الشاعر إيسّا Issa «1763_1827» فقد جنح بشعره

249. Roland Barthes : L'empire des signes, Genève, Ed. D'art Albert Skira, S. A, Paris, Ed. Flammarion, 1970, p. 111.

250. Ibd., p. 111.

251. أزهار الكرز : أشعار يابانية، ترجمة : عدنان بغجاتي، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1987، ص7.

252. Jean-Jacques Brochier : Présentation, in : revue «Magazine Littéraire», N 216-217, / Numéro consacré au Japon / , mars 1985, p. 17.

253. الدكتور شاكر مطلق : فصول السنة اليابانية، شعر من اليابان على نمط الـ«هايكو» و«التانكا»، دراسة وترجمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص22.

إنى أفق مأساوي ملئ أحزانا وآلاما والتياعات، سترخي على قصائده رداء من السوداوية، بحيث «استهدفه القدر فأصابه بأبنائه. وقد يكون إيسّا أقل شاعرية من سابقيه إلا أنه أكثر قربا إلى القلب منهما. وشعره الرقيق الدامع حول أبنائه الموتى، وأصدقائه الصغار من الحشرات يوصله إلى أيّ قارئ»[254].

وسيان عدنا إلى ديوان باثيو، «في كيوطوحالما بكيوطو»، أوديوان بوسون، «عطر القمر»، أوديوان إيسّا، «مع ذلك، مع ذلك»، فإننا سنكون، لا محالة، بإزاء ثلاثة أصوات-تجارب شعرية تمثل أفضل تمثيل قصيدة الهايكواليابانية، وتجسد أرقى تجسيد ما حققته من إنجازات جمالية وموضوعاتية ورؤياوية.

أما حين ننتقل من حقل الشعر إلى الحقل الروائي فإن ما يمكن تسجيله، منذ البداية، هوالتأثير اللافت الذي كان للروائي الإسباني ميغيل دي سرفانتيس «1547_1616»، وتحديدا لروايته «الدون كيشوت»، على التجربة الشعرية، إذ أن ما يكتنف الأنا الشعرية من نوازع حلمية، وجنونية، لمّا يمنحها قرابة رمزية وطيدة من بطل سرفانتيس المتفرد، وذلك من نفس حجم القرابات الوثيقة التي نجدها له مع ذوات وشخصيات موازية تحفل بها أعمال إبداعية تمحورت أساسا حول موقع الأفراد، والكلّيات البشرية، من التحولات التاريخية والفكرية، التي تمر بها الحياة في مواعيد حاسمة. على أن أهمية هذا النص الروائي تأتي، قبل أيّ شيء، من كونه البذرة التي سيتفتق عنها، في الآداب الغربية والعالمية، الشكل الروائي الذي سيتطور مع تعقد الذهنية البرجوازية، واطراد حاجتها الجمالية إلى أداة تعبر عن مرحلة حضارية جديدة لم يعد في مكنة الشكل الملحمي، المتخلف عن المراحل الإغريقية والرومانية والقروسطوية، التعبير عن روحها المجتمعية والأخلاقية والثقافية. «إن سرفانتيس الذي كانت له دراية فائقة بأمور الحياة، وبفترته، بالرجال، بالنساء، وبطواحين الهواء، أكيد أنه لم يدر بخلده أنه كان معاصرا لشكسبير ومونطين، بل وكونه مؤسس الرواية الحديثة»[255].

إن هذه الدراية بالبشر، وبالعالم، لم تتهيأ له هكذا جاهزة في الكتب والمرويات، وإنما كان هومن سعى إلى اكتسابها مؤديا مقابل هذا اغترابات، واعتقالات، وجروحا جسدية وروحية مكلفة. كذا «اضطر أن يشغل، لمدة عشر سنوات، وظائف في الإدارة سنحت له

254. أزهار الكرز : أشعار يابانية، ترجمة : عدنان بغجاتي، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1987، ص7_8.

255. Miguel de Cervantès Saavedra «1547-1616». in : Miguel de Cervantès : Don Quichotte. T. 1. traduit de l'espagnol par Louis Viardot. Paris. classiques etrangers. coll. Maxi-Poche. Ed. Bookking international. 1996, p. 10.

برؤية إسبانيا العميقة، الأندلس بوجه خاص، لكنها جعلته أيضا وجها لوجه أمام وضعيات عسيرة»[256]. أما خارج إسبانيا فإن مشاركته في مقاتلة الأتراك، في عرض الشواطئ المتوسطية، وطلوعه منها بجروح بليغة، أضف إلى هذا تجربة الأسر القاسية، التي عاشها في أحد سجون الجزائر العثمانية، لم تكن لتخلومن آثار على فكره ومخيلته سرعان ما ستنسرب إلى تجاويف كتابته الإبداعية.

ويبدوأن انتماءه إلى فترة مفارقية في التاريخ الإسباني، فترة تجمع بين استيهامات المجد الإمبراطوري لإسبانيا الكاثوليكية الناهضة وبين ذيول النكسة العسكرية ضد إنجلترا عام 1588، في الواقعة البحرية التي تحطم فيها أسطولها البحري العتيد «لارمادا»، عنوان قوتها، فترة تصطرع فيها مشاعر التشبث بقيم العصر الوسيط مع نوازع التدبير العقلي لشؤون الحياة والمجتمع، بمعنى مع مقتضيات الزمن الحديث، زمن الرأسمال، والتقنية، والاستعمار. هذا الانتماء ما كان له إلا أن يحفز في كيانه القلق، المتسائل، من طبعه، الرغبة في طرح وجهة نظره في مفارقية كانت تتعدى نطاق التاريخ الإسباني لتنسحب على العالم الغربي بأكمله. هذا ولئن كان سرفانتيس قد ألف بعض المراثي، والسونيتات، والقصائد الغنائية، فالواضح أن طاقته الكتابية ستتفجر بشكل أقوى وأنضج في مجال التأليف السردي لتكون بذلك مجموعته القصصية، «قصص مثالية»، ورواياته: «غالتيي»، و«أعمال بّيسيليس وسيجيسموندي»، ثم «الدون كيشوت»، الأمر الذي سيترسخ معه اسمه الأدبي كواحد من أبرز كتاب فترة بلورت أسماء ذات بال في الأدب الإسباني، كالشاعر لويس دي غونغورا، والشاعر والمسرحي كالديرون دي لاباركا، والمسرحي لوبي دي فيغا.

إن القيمة الريادية لرواية «الدون كيشوت» في حقل التعبير السردي، المحبوك شخوصا وأزمنة وأمكنة ومواقف، لمّا لا يحوج أي توكيد، بيد أن الذي يغنيها، فوق هذا، من الجانب الدلالي والترميزي هوقيامها بتكثيف شتات ارتجاج زمن كان قيد التشكّل. «كان هذا الزمن هوزمن النزعة الشيطانية التي أطلق سراحها، زمن اختلاط القيم الكبير داخل نسق أكسيولوجي كان لا يزال مستمرا في البقاء. لقد وصل سرفانتيس من حيث هومسيحي وفيّ، ووطني مخلص في سذاجة، لقد وصل من حيث هوكذلك، في عمله الأدبي، إلى أعمق ما لهذه الإشكالية الشيطانية من ماهية ألا وهي انقلاب البطولة الأشد صفاء إلى شيء مضحك، وضرورة تحول الإيمان الأشد عزيمة إلى جنون، وذلك ما دام أن السبل المؤدية إلى وطنه المتعالي

256. Ibd., p. 8.

قد صارت غير صالحة للاستعمال»[257].

ومن خلال المثلث الترميزي المحكم: الدون كيشوت القارئ النّهم لروايات الفروسية القروسطوية، والخائض في مغامرات يحلم أن تفضي به إلى جزيرة متخيلة يصير ملكا عليها. وسانشوبّانشا، الفلاح الوديع، رفيق الفارس الجوال في رحلته. ثم دولسيني دي توبوسو، المرأة الجميلة الآيلة إلى عالم سام، متمنع، ينهض السؤال البطولي، الشقي-المضحك، للدون كيشوت بصدد تاريخ زاحف، مدمر، وينبثق إيمانه الطهراني، المنظور إليه كمحض جنون، بله كسفاهة صالحة للتندر ليس إلا، بمثل كان يتهددها الاضمحلال. إن ال «دون كيخوت وسانشوبانزا يظهران كنقيضين في تطور الواقع لا يقدر أحدهما على الوجود بدون الآخر، رغم أنهما في نزاع لا يتوقف. إن هاتين الشخصيتين تجسدان نوعين من العجز إزاء الواقع الذي يطالب بالتغيّرات وباتجاه جديد للتطور، وهذان الموقفان تعرضا للإضحاك على يد سرفانتيس، ذلك أنهما يعبران عن العجز ذاته إزاء العالم»[258]، ليبقى التيه في أرجائه ومناكبه الممكن الأوحد للفارس الفانطازي وتابعه الحكيم، أوبالأولى تملكه من خلال النوايا المتعففة والإسقاطات النبيلة، وذلك عبر ملاحقة الشرور المقيتة اللابسة هيئة طواحين هواء مرصوصة في بقاع قشتالة. وإذن أمام «عجزه عن الإفلات من ذلك الحد الثلاثي الفاصل -حد أرضه المنبسطة، والحد الفارق بين الواقع والكتب، وحد هويته- لم يعد بمقدور الكيشوت، بناء على هذا، سوى أن يفك رموز العالم، أن يحاول البرهنة، بواسطة التجربة، على صدق الكتب، أي «تحويل الواقع إلى علامة»، ومن هنا خيبته»[259]. أولنقل، بصيغة موازية، «إن تصيير المتخيل مطابقا للواقعي هوما سيوجه هاملت إلى الواقع، ومن هذا الأخير إلى الموت بطبيعة الحال. إن هاملت يمثل سفير الموت، فهويقدم من الموت ثم يؤوب إليه. أما جعل المتخيل مماثلا للمتخيل فهوما سيوجه الدون كيشوت إلى القراءة. إن الدون كيشوت يأتي من القراءة ليعود إليها ثانية. فهوبهذا سفير للقراءة، وبالنسبة إليه ليس الواقع هوالعرقلة بين ما يتعهده من مشاريع وبين الحقيقة: بل إنهم مفتتنوه ممن تعرف عليهم في قراءاته»[260] لروايات الفروسية القروسطوية، كما

257. جورج لوكاش : نظرية الرواية، ترجمة : الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط 1988، ص96-97.

258. سيزاري روفينسكي : دون كيخوت ودون جوان، ترجمة : عدنان المبارك، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع2، أكتوبر 1979، ص75.

259. Alexandre Laumonier : L'errance, ou la pensée du milieu, in : revue «Magazine Littéraire». N 353, avril 1997, p. 22.

260. Carlos Fuentès : Cervantès ou la critique de la lecture, in : revue «Magazine Littéraire», N 358, octobre 1997, p. 54-55.

أشرنا، وتشبعه بعوالمها السحرية والغرائبية.

هذا ولا تنقص الأعمال الروائية لفيدور دوستويفسكي «1821-1881»، هي الأخرى، تأثيرا على التجربة الشعرية، وذلك على صواعد مختلفة، مثلما سبق أن أوضحنا، إذ لا مجال لتغييب كون عوالم وتخيلات وشخوص هذا الروائي الروسي الكبير لها من جدارة الحضور في كنف تجربة شعرية مخصوصة كهذه، شأنها شأن مثيلاتها في رواية سرفانتيس الخالدة، ما يجعلها تتطابق وإياها، عمقيا، من زاوية التساؤل الوجودي المأساوي، والمراهنة التخيلية المبدعة على حد سواء.

إن روائيا من هذه العينة عاش المرض، والفاقة، والنفي، وانتمى إلى اللحظة الأدق في التاريخ الروسي الحديث، وتزود بخبرات سياسية وفلسفية واجتماعية وأخلاقية عظيمة الشأن، لم يكن له سوى أن يبدع نصوصا روائية استثنائية ستؤهله، عن استحقاق، للتربع على عرش الرواية الروسية والغربية سواء بسواء، هذه النصوص التي لا تقتصر أهميتها الأدبية على ما تكتنزه من نفس شعري خارق، تقرّاه نقديا، وبشيء من العمق والتوسع، الباحث والناقد الروسي ميخائيل باختين، وإنما هي تتخطى هذا الإنجاز إلى ما احتضنته فضاءاتها من حيوات ومصائر واحتدامات روحية مدمرة ستكون من وراء الانتشار الكاسح لأبطال دوستويفسكي، بشكل لم يحظ به روائي آخر، في المحافل الثقافية العالمية. «إن ديمتري وإيفان كارامازوف، الأمير ميشكين، راسكولنيكوف، ناستاسيا فيليبّوفنا، جروشينكا، سفيدريغايلوف، ستافروجين لم يبقوا مجرد سمات أدبية مجسدة للطبيعة، إنهم أكبر من هذا لأنهم، مع أنهم يضعون أرجلهم فوق الأرض، مع كونهم واقعيين بشكل مطلق، يحوزون، في ذات الوقت، على رونق مذهل وفوق المعتاد»[261].

إن هذا ما تتكشف عنه، في الحقيقة، القراءة المتأملة للتراث الروائي الذي خلد اسم دوستويفسكي وأحله تلك المكانة الإبداعية المتميزة. وسواء اتصل الأمر بـ«المجنون»، أو«المراهق»، أو«المساكين»، أو«الممسوسون»، أو«الإخوة كارامازوف»، أو«الجريمة والعقاب»، أو«الأبله»، فإن القراءة تلفي نفسها مقحمة في توضعات وجودية، تفوق طاقة البشر، تحياها ذوات رمزية مجنحة في فرادتها وتعاليها، ذوات مثقلة بشعورها الذريع بانحجازها الوجودي، بعطالتها الروحية، ومنصتة إلى جنونها الهادر أكثر من استئناسها برتوب الواقع وتبلده. «إن شخصياته تبذر المقدس في الأرض، تعيش حالات الوهم وسط الحقائق، وتخلط بين الدناءة والسمو.. أليوشا القديس يروي أعمق القصص الدينية وامرأة تجلس على ركبتيه.. وجروشينكا

261. Youri Bondarev : Immensité dénudée des passions, in : revue «Lettres soviétiques», N 276. 1981, p. 80.

تحب حيث تكره وتكره حينما تحب..»[262]. إنها، بتعبير آخر، شخصيات «تغور في أعماق جحيم الحياة، بذات فاحشة تعبق بالخطيئة، تنشد اللذة القصوى باندفاع جنوني محموم، وتمتزج ذواتها بالكآبة والسرور. وخبايا هذه الشخصيات تتفجر بالهذيان والهلوسة، تنشد الضياء والفرح في مدار الموت وتكتسب هدوءها الداخلي في لجج الصراع»[263].

إن روايات تنوء بهذا الصنف من الأبطال، وتقوم ب «التحري والتنقيب في أشد زوايا الروح البشرية غورا»[264] من الضروري أن يتوفر لديها غطاء حدثي معادل، في تشابكاته ومفارقاته، لسيرورات هؤلاء الأبطال، ولانتقالاتهم الفادحة بين المراتب المتصادمة، المتنابذة، لتواريخهم المتخيلة، لهذا «أكسبت ديناميكية الحدث وتوتره رواية دوستويفسكي طابعا دراميا، ويتدعم هذا الطابع من جهة أخرى بمأساة وجود الشخصيات وبالمصير التراجيدي للإنسان في ظروف التناقضات القاسية»[265]. في هذا المنحى يتبدى الأمير ميشكين، مثلا، وهويتدرج ضمن تشابكات واقعه وبين مفارقات زمنه، مندغما، أشد ما يكون الاندغام، في المتوالية الحدثية المتماسكة التي كانت تدنيه، تخيليا، وشيئا فشيئا، من ذلك الموقف الأورفي الحدودي الذي يأخذ فيه موت حبيبته المستحيلة، ناستاسيا فيليبّوفنا، معنى موجعا، أبلغ الوجع، يرخي بظلاله القاتمة على رؤيا العاشق النبيل، الطيّب، للعالم برمته. فـ«الجمال يخلّص العالم لا العدالة الاجتماعية»[266]، ومن ثم فإن «كانت «الجريمة والعقاب» نوعا من الإثبات للعدمية الأخلاقية والاجتماعية لثورة سمتها الفردانية، فإننا نعاين، في «الأبله»، خيبة النوايا الطيبة لرجل متوحد يغفر كل شيء»[267]. إن مأساته تنبع من قبح العالم واعوجاجه، ولأنه «يفشل في محاولاته لإصلاح الآخرين وتقويمهم، فهويذكرنا بالدون كيشوت، ذلك الإنسان الذي لم يفهم حق

---

262. حميد محمد جواد : عالم ديستيفسكي والإخوة كارامازوف، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع7، مارس 1982، ص53.

263. نفسه، ص52.

264. روبرت بين : دستيويفسكي.. الأيام الأخيرة من حياته، ترجمة : صادق باضان، مجلة «آفاق عربية»، س4، ع8، أبريل 1979، ص46.

265. د. مكارم الغمري : الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة «عالم المعرفة»، ع40، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1981، ص166.

266. حميد محمد جواد : عالم ديستيفسكي والإخوة كارامازوف، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع7، مارس 1982، ص55.

267. Michael Khraptchenko : Dostoivski et son héritage littéraire, in : revue «Lettres Soviétiques». N 276, 1981, p. 15.

قدره بينما كان هو يريد الخير للناس»[268].

وفيما يخص الإبداع المسرحي فإن هناك أسماء مسرحية أساسية تتموقع في الخلفية التناصية الشاملة للتجربة الشعرية، يأتي في مقدمتها اسم المسرحي الإنجليزي وليام شكسبير «1564_1616». ومعلوم أن مجرد إثارة هذا الاسم لهو، في العمق، استحضار لموهبة مسرحية كبيرة اعتبرها الإنجليز، على الدوام، هبة خصتهم بها السماء إلى حد أنه كان يهون عليهم فقدان الهند، جوهرة التاج الإمبراطوري، ولم يكن يراودهم، بتاتا، أن ينتزع شكسبير من ملكيتهم الرمزية، هو من يقتعد سدة مجدهم الثقافي.

فعلا إن شكسبير كان أيضا شاعرا غنائيا، إذ هو من كتب «السونيتات» المعروفة، وجملة من القصائد الذائعة، منها قصيدة «فينوس وأدونيس»، لكن إمكانياته التعبيرية المتميزة ستنجلي بكيفية أفضل في ما كتبه من مسرحيات تراجيدية سوف تتردد أصداؤها، طوال قرون، في أغلب المسارح العالمية. فالإتيان على ذكر اسمه يعني، في هذا المضمار، التوقف عند العناوين المتألقة في تراثه المسرحي، مثل «روميو وجولييت»، و«جهد الحب الضائع»، و«يوليوس قيصر»، و«الملك لير»، و«ماكبث»، و«عطيل»، و«العاصفة»، ثم، وبصفة أخص، «هاملت». ومع أن شكسبير سيتزحزح، شأنه شأن المسرحي الفرنسي كورني، عن صرامة وحدتي الزمن والمكان المسرحيين، كما نظر لهما أرسطو، فإنه سيجعل من مسرحه، تماما كما المسرح الإغريقي، مصطبة كونية متراحبة لاعتنافات الحب، والضغينة، واليأس، والموت.. لتطاول الإنسان وصغاره.. لانفجار الأحلام، والمطامح، والآمال البشرية، ثم ارتكاسها وتلاشيها بضغط من معيقات السلطة، والجاه، والأخلاق.. مصطبة، بالتالي، لكل ما يؤجج المغزى المأساوي للقدر بما هو قوة هائلة دائمة التربص بالإنسان.

هكذا ورغم التحفظ الذي أبداه إليوت من مسرحية «هاملت»، لكونه رآها أجدر، من غيرها، بكتابة مسرحية متقنة على تلك التي هيأها لها شكسبير ما دامت شخصية درامية من هذا الطراز في أمسّ الحاجة إلى ما أسماه إليوت ب «المعادل الموضوعي»، الأنضج، والأفضل، من ذاك الذي تقترحه المسرحية، مع ذلك فهو سوف لن يتورع عن الإقرار بكون «هاملت هي موناليزا الأدب»[269]. إن الأمير الدانمركي الموزع بين شرطه المعرفي المثالي وانحطاط قيم عصره، بين الصورة النبيلة للجمال والطهر، مجسدة في أوفيليا التي كان مآلها إلى الموت توكيدا على الاستحالة، والوجه المستبشع للوجود، على نحو ما يظهر في دسائس عمه وخيانة أمه اللذين

---

268. Ibd., p. 15.

269. تي. إس. إليوت : هاملت، ترجمة : كمال أبوديب، مجلة «المهد»، س1، ع4-3، صيف - خريف 1984، ص34.

نحيّاه عن حقه الشرعي في الملك، هومن سيبلغ مشارف ذلك التساؤل الرهيب حول أن يكون أولا يكون، بما هي معضلته الفكرية المؤرقة، بل وهومن سيغوص في الجنون، لأنه «اكتشف فجأة أن الواقع الحي يضم مجتمعا يعاني من التبرم. وهذا الاكتشاف «الصدمة-الهزة» يتناقض مع النقاء الذي كان يتصوره»[270]. وبما أن هذه الشخصية تعكس، وفقا لما سطرته لها مخيلة شكسبير التراجيدية، أعتى حالات التمزق الفكري والعاطفي الإنساني، وذلك بصرف النظر عن ملابسات هذا التمزق وحيثياته الزمنية والمكانية، فإن هذا المعطى يجعل «هاملت في مقدمة هذه المسرحيات ذات الرموز القديمة التي لا تموت، وهي ليست أثرا كتب لعصر من العصور، بل لجميع العصور»[271]، ويجعل من مبدعها، هوالآخر، واحدا من المسرحيين الذين توفرت لديهم القدرة، والنباهة في آن، على تغوّر الجوهر الإنساني ثم التسامي به إلى صعيد الفرجة المسرحية الهادفة والمؤثرة.

أما الاسم المسرحي الثاني فهوفولفغانغ غوته «1832-1749». ومما لا جدال فيه أن أهمية هذا المبدع تتعدى النطاق المسرحي، لأنه يعتبر، إلى جوار نوفاليس، وليسنج، وشيلر، وهيردر، وهولدرلين، أحد بناة صرح الأدب الرومنتيكي الألماني، ولهذا فإن أيّ حديث عن غوته هوحديث متراكب بطبعه، إذ يجب أن يتناول، دفعة واحدة، غوته الشاعر، صاحب ديوان «هوى العاشق»، وملحمة «هرمان ودوروته».. وغوته الروائي، مؤلف «آلام الفتى فارتر»، و«في سني حج فلهيلم ميستر».. وأيضا غوته المسرحي، كاتب «المتواطئون»، و«القبضة الحديدية»، و«محمد»، و«ستيلاّ»، والنص المسرحي الخالد «فاوست».

ويأتي ثراء الأعمال المسرحية لغوته وعمقها من تشبعها المكين بروحيته الرومنتيكية القلقة، الحالمة، والمهووسة بمثل أعلى، تاريخي ومعرفي وحضاري، كان قيد الاعتمال في أحشاء العالم الغربي آنئذ، ولأنه، أي المثل، لم يكن قد نال تحققه بعد فإن مجهوليته ستشكل بالنسبة لغوته مرتكزا أساسيا للتأمل، والاستشراف، والاستباق الرؤياوي الخلاق، بحيث غالبا ما «يدفع ظمأ الرومانتيكي الدائم للعالم المجهول إلى تفضيله ذلك العالم على عالم الحقيقة، فمبدؤه أن عالم الحقيقة مئوف ناقص. ولذا تتراءى صور هذا العالم في أدبه مجللة بضباب اللانهاية، اللانهاية العلمية التي نشدها جوته»[272]، ذلك «أن الماضي يورث الانتظام أما المستقبل

270. قاسم حسين صالح : هاملت شكسبير في اجتهادات المفسرين.. وجهة نظر جديدة، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع4، دجنبر 1979، ص113.

271. محيي الدين إسماعيل : «هاملت» وتجربة الاقتراب من شكسبير، مجلة «الآداب»، س20، ع3، مارس 1972، ص54.

272. الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، دار الثقافة ـ دار العودة، بيروت 1973، ص80.

فيعد بالحرية، ليس فقط في مجال المؤسسات والقوانين الاجتماعية، بل وأيضا في مجال الروح، والجمال، ذاته»[273].

حول هذا الموضوع، بالتحديد، تدور مسرحية «فاوست»، إذ يجسد هذا البطل الكوني «نموذج الإنسان الساعي إلى مزيد من القوة، أوالكمال، بوسائل خارجة عن الطبيعة هي ما يعرف بالسحر، بأوسع معانيه : فالمستقبل مجهول، والإنسان يريد معرفة ما سيجئ به، والقوى الطبيعية الميسورة له قاصرة، فليبحث عن قوى خارقة كي يسخرها لتنفيذ ما يصبوإليه، والطبائع الموجودة في الواقع تقف في سبيله أوتعجز عن أداء ما يطلب، فليلتمس إذن أدوية لتحويلها إلى ما ينجح في تحقيق أغراضه، وتلك مهمة السحر»[274].

فعلى عاتق شخصية من هذا النمط سيضع غوته كامل ثقله المسرحي متطلعا، من خلال ما أسبغه عليها من خواص درامية مركبة، إلى ترضية شغفه، كمبدع، بمعرفة مآل عالم كان في طور التحول. ولأن هذه الشخصية استطاعت تكثيف أسئلة وقضايا من هذا الحجم فقد حقّ لها أن تنضم إلى بقية الشخصيات الأدبية المتخيلة التي تضافرت على استحصال أجوبة شافية لمختلف الالتباسات الفكرية، والعقدية، والأخلاقية، التي رافقت تمخضات النهوض الحضاري الغربي الحديث. إن الأولمب الإغريقي، القديم، كان مأهولا بآلهة متسامية، غيبية، «أما الأولمب الأروبي فمصنوع من آدميين من لحم وعظم. ها هوذا فاوست، تأمّلوه وهوإلى الجوار من عظماء الروح الأروبيين الآخرين : هاملت، لير، الدون كيشوت، سانشو، الدون جوان، إيفان كارامازوف، بّير جنت»[275].

ويعتبر أوغست ستردنبرغ «1849ـ1912» ألمع كاتب مسرحي أنجبته الثقافة السويدية، وبفضل ما وسم أعماله المسرحية من تجديد، وجرأة، وعمق، سيحتل مكانة مرموقة في المسرح الغربي الحديث. ورغم ما عرف عنه من اهتمام بالفنون التشكيلية، إذ كان رساما، وبالرواية، لكونه ألف روايات لا تخلومن إثارة، منها «ابن الخادمة»، و«دفاع أحمق»، و«الرايات السوداء»، فإن شهرته ستنسجها، في المقام الأول، بدائعه المسرحية المتفردة، مثل «الآنسة جولي»، و«الجرائم أنواع»، و«عيد الفصح»، و«رقصة الموت»، و«الجحيم»، و«سوناتا الشبح»، و«الطريق إلى

---

273. Hélène Vacaresco : Goethe et le lyrisme européen, in : Entretiens sur Goethe, collec, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1932, p. 23.

274. فاوست1، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع232، وزارة الإعلام، الكويت، أول يناير 1989، ص7.

275. Salvador de Madariaga : Faust et les européens de l'esprit, in : Entretiens sur Goethe, collec, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1932, p. 38-39.

دمشق»، ثم «الطريق البري الكبير»، التي تمثل، اعتمادا على جمالياتها وموضوعاتها سواء بسواء، مدرسة قائمة الأركان في المسرح الغربي والعالمي.

فهذا الكاتب المثقل بجرح فقدان أمّه، المنجذب إلى دائرة الفكر النيتشوي، والمنتمي إلى المناخ العقلي والروحي المرتج لنهايات القرن التاسع عشر، هومن سيوثر تلك الخلوة القاسية، التي ستثمر نصوصا مسرحية عالية الجودة، ويختار لذهنه أن يستقيل تماما من رصانة الواقع لينخرط بذلك في تجربة جنونية مدمرة ستنعكس تداعياتها الرؤياوية على هذه النصوص أيّما انعكاس. إن مأساته الجوهرية ستنجم عن ضياعه في أمّه، وبما أنه كان متعلقا بها حد العبادة، كحالة بودلير مع أمّه، فإن مشروعه المسرحي، كله أويكاد، سيتمحور أساسا حول هذه النقطة الأليمة في سيرته الوجودية والإبداعية، أي حول أنثى رمزية تملأ عليه وحشته الأمومية المهولة وترخي بسكينتها على عالم مضطرب، دائخ، لا يهب الروح ولا الفكر أيّ يقين. ومن هنا انشداده إلى رمزية «مايا»، المرأة البوذية التي يعني اسمها «أمّ الدنيا»، ورمزية «مريم العذراء» الأمومية، في العقيدة الكاثوليكية، إضافة إلى ما نجده من تقمصات طفولية، راشحة دلالة، لدى شخوصه الذين يصورون رغبته في «أن يكون الحمل الوديع الذي تملأ خياشيمه لذة تغدقها عليه امرأة تفوقه سنّا هومزيج من الهروب والانتماء في آن واحد»[276]، هروب من يتم أشمل وانتماء إلى أمومة مستهامة أعمّ. إن بحثه عن الأم، بمعنى عن امرأة براء من الإغواء الجنسي، يبين مدى تعلقه بأسمى مراتب الصفاء الروحي، أو، بالحري، تطلبه لامرأة لا توجد إلا في مخيلته المقيدة بزمنها الطفولي المتنائي، لذا فإن «ازوراره عن الأنثى لم يكن يبتغي من ورائه إفهامنا بأنه لم يكن أيّ إنسان كان «...» بل على العكس إنسانا طافحا رجولة، مقتدرا، يفضل المكوث وحيدا في مغالبة مصيره الرهيب نظرا لكون المرأة الخالصة، الوحيدة التي تستطيع روح طهرانية وملحاحة تقبلها، لا تزال مفقودة»[277].

ولا ريب في أن ما انطبع به مسرح سترندبرغ من إجهاد جمالي عنيف، سواء من زاوية اتباع أسلوب اللوحات بدل أسلوب الفصول أومن زاوية تحطيم الحدود بين الأزمنة وتسخير لغات تذكرية، عاقلة، ومجنونة، يعود بكيفية واضحة إلى جسارة الموضوعات المطروقة في رحابه، والتي تنصب، في نهاية المطاف، في شاغل القبض على حقيقة أنثوية ما للوجود. «فمسرحيات «الطريق إلى دمشق» و«مسرحية حلم» و«صوناتا الشبح» و«الطريق البري الكبير» يطلق عليها سترندبرغ وصفا أدق هو«مسرحيات حلم» لأنها جميعا متشابهة

276. محمود علي خليل : أوغست سترندبرك، مجلة «الثقافة الأجنبية»، س7، ع3، 1987، ص183.

277. Alexandre Blok : A la mémoire d'Auguste Strindberg, in : Alexandre Blok : Oeuvres en prose, traduction et préface de Jacques Michaut, Lausanne, Ed. L'age d'homme, S. A. 1974, p. 273.

في استخدام القالب الحر القريب جدا من قالب الحلم، وفي تجريديتها المسترخية، فالمكان مبهم والزمان نسبي، والتسلسل الزمني منقطع، والشخصيات ذات أسماء رمزية مثل «الغريب» و«الطالب» و«الشاعر» و«الصياد» و«الحالم»»[278]. لقد «تبنى «سترنبرك» ذلك المبدأ القائم على عدّ الأشياء «مفككة»، وكان بذلك قد نطق بلسان جيل كامل»[279]، كان يحيا أفول قرن وبزوغ آخر جديد في ظل انحلال ذريع للمعاني والقيم، انحلال لا يمكن وصفه بأكثر من سقوط إنساني من رحم أمومة منغدقة إلى ضحالة الواقع وسفالته، وبذلك ظلت النفس الممسرحة في أعمال سترندبرغ، أو«النفس التي يكشفها باستمرار هي نفس إنسان عصري غريب عن بيئته، يزحف بين السماء والأرض، يحاول يائسا أن يقتلع بعض المطلقات من كون منبوذ»[280].

حتما إن الخطاب الصوفي يبقى أحد أقوى الخطابات التعبيرية دنوّا من الخطاب الشعري، ولهذا على قدر ما سيغطي الأداء الشعري قسطا وافيا من تجارب المتصوفة وسيرهم الرؤياوية ستمثل خصوبة العوالم الصوفية وتعاليها أحد مصادر التخييل الشعري، ومن ثم «ليس غريبا أن يعبّر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية؛ فالصلة بين التجربة الشعرية -خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي- وبين التجربة الصوفية جد وثيقة»[281]. إن ما يجمع بين التجربتين هوانكشافهما سوية عن وعي محتدّ وشقي بانحطاط الوجود الإنساني وابتئاسه، وسعيهما، بالتالي، إلى الارتقاء به صعدا إلى حيث يلقى صورته الأصيلة، أي أنهما تعملان على «إزاحة النفايات التي تميل إلى أن تتراكم حين نسمح للوعي أن يظل سلبيا لمدة أطول مما ينبغي»[282]. فالزمن الصوفي صنوللزمن الشعري، والاثنان يندرجان في مضمار سيولة إشراقية، باطنية، لا علاقة لها بتخثر الزمن التاريخي

278. روبرت بروستاين : المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص113.

279. الحداثة : تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المامون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص80-81.

280. روبرت بروستاين : المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص87.

281. د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1978، ص132.

282. كولن ولسون : الشعر والصوفية، نقله إلى العربية : عمر الديراوي أبوحجلة، دار الآداب، بيروت 1972، ص301.

والمجتمعي والأخلاقي، أي زمن الآخرين ممّن يعوزهم نفاذ البصيرتين، الصوفية والشعرية، المستندتين على ما في الخيال من طلاقة وجموح، بحيث «يعدّ الخيال علاقة جامعة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، إذ فيهما يسيطر الخيال من حيث هووسيط وعامل إدماج، وسيط بين الحس والفهم، وإدماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر في مركب واحد»[283].

إن المعيش الأرضي، بالنسبة للصوفي، إن هوإلا تجربة إملال، وضيق، واحتباس، لأن الأمر يتصل بمعيش قشروي، خادع، لا يمت ولوبأدنى وشيجة إلى جوهرية المعيش الإلهي ومطلقيته. فهويرى «أن الأنفس البشرية تمتلك وجودا متقلبا، أو، على الأصح، إن وجودها غير ثابت، فهي تنوجد تارة في الإله، وتارة أخرى مفصولة عنه. وفي الحالتين معا فإنها تستمد كينونتها، وجودها، منه، غير أنها لا تصير أبدا إلها أوأنفسا مماثلة له»[284]. وحتى تعاود النفس البشرية اندغامها، بعد انفصال، في الذات الإلهية، يلزمها أن تركب طريقا واحدة لا غير هي طريق التعفف، والعشق المكلف، والمجاهدة الروحية المستديمة، لأن «الهدف من التجربة الصوفية ككلّ هوالمعاناة، أن يذوق العارف طعم الحقيقة، لا أن يستدل عليها، ولا يتم له ذلك إلا بالتجلي»[285].

تلك إذن هي الطريق المضنية واللانهائية التي ركبتها الأسماء الكبيرة في تاريخ التصوف الإسلامي، كأبي يزيد البسطامي، والحسين بن منصور الحلاج، ومحمد بن عبد الجبار النّفّري، وشهاب الدين السهروردي، الشهير بالمقتول، ومحيي الدين بن عربي، وجلال الدين الرومي.. طريق الخلوص للحقيقة النورانية التي تربوعلى أشباه الحقائق، والانضواء إلى هدايتها ضدا على مختلف ظلاميات الوثوق التاريخي والمجتمعي والأخلاقي التي خيمت على فتراتهم، الشيء الذي جعلهم عرضة إمّا لتهمة الهرطقة والجنون وإمّا للقتل المستباح، وذلك عقابا لهم على رفضهم القاطع للأوهام الدنيوية التي يعتنقها سواد الناس. ولعل مقتل السهروردي «1191_1154»، صاحب كتابي «حكمة الإشراق»، و«هياكل النور»، وأحد الفاعلين الرئيسيين في لب التجربة الشعرية التي ندرسها، يعتبر مثالا بارزا لضيق صدر مختلف عهود التاريخ العربي-الإسلامي بالصوفية وبرجالها. فـ«ميتافيزيقا الإشراق ستعرف تطورها، خلال النصف الثاني من القرن السادس الهجري، على يد شهاب الدين يحيى السهروردي، شيخ

283. الدكتور عاطف جودة نصر : تراث الأدب الصوفي، مجلة «فصول»، المجلد1، ع1، أكتوبر 1980، ص108.

284. Marijan Molé : Les mystiques musulmans, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 66.

285. إبراهيم أبوشوار : الخطاب الصوفي والتجاوز الممكن للغة، مجلة «الوحدة»، س2، ع21، يونيو1986، ص130.

الإشراق. وبطرحه لفلسفة إشراقية، باعتباره فيلسوفا ينتمي إلى المشرق، سيعمل على وضعها موضع معارضة للأرسطية السّينوية، كما أنه سيعمل، توكيدا منه على انتسابه إلى حكماء اليونان، وضمنهم أفلاطون بالطبع، وفي نفس الوقت إلى متنبّئي إيران القدامى، على بلورة تأويل قدسي للأفكار الأفلاطونية وإدراج عناصر معينة مستقاة من ديانة إيران القديمة في إطار المراتب القدسية»[286].

إن تجربة شعرية تقوم، في جانب أساسي منها، على استثمار الغنى المجازي والرمزي الذي تستأثر به عاطفة الحب، من بين العواطف الإنسانية، سوف لن يكون لها خيار في طرق أبواب مصنفات أدبية أوفلسفية جعلت من موضوع الحب، من طبائعه وأبعاده وخفاياه، مادة للتخييل والتأمل وإعمال النظر. وفي هذا الباب يمكن الحديث عن الأثر البليغ الذي سيخلّفه كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي «994_1063» في مخيلة الشاعر و، بالتالي، في جملة استبصاراته العشقية العميقة والدالة.

فشخصية ابن حزم الاعتبارية في الثقافة العربية-الإسلامية لم تؤسسها ما عدا اجتهاداته النابهة في مجالات المنطق، والفقه، وعلم الكلام، التي كانت نتيجتها مجموعة من المؤلفات القيّمة، وذلك من قبيل «التقريب لحد المنطق والمدخل إليه»، و«الفصل في الملل والأهواء والنحل»، و«رسالة الأخلاق»، و«الأحكام في أصول الأحكام».. بل وستنهض أيضا على ما كان له من تخريجات وآراء في تقلبات النفس البشرية، وتحديدا في عاطفة الحب، وفي تجلياتها الجسدية والروحية المتداخلة، مما نستطيع الوقوف عليه في الكتاب-المعلمة «طوق الحمامة». فهو«حين كان يدرس ظاهرة الحب لم يكن يقتصر على ملاحظة أحوال المحبّين، ووصف عوارضهم وآفاتهم، وإنما كان يحاول أيضا الاهتداء إلى البواعث النفسية التي تكمن من وراء أفعالهم وشتى مظاهر سلوكهم»[287]. إن الحب، من منظوره، خبرة كيانية معقدة لا ينفصل فيها الجسدي عن النفسي، العضوي عن الشعوري، كما أنه ليس وصفة جاهزة معمّمة تتكرر لدى كافة العشاق، لأنه فعل حميمي يخص ذاتين بعينهما، منتقلا به هكذا من صعيد المشاعية إلى صعيد التذويت، من تاريخه العام إلى تاريخ جسدين ونفسين منفرزين، مخصوصين، تشرطهما معاناة واحدة. و«المعاناة تعني أن حقيقة الحب «توجد»، ولأنها توجد فإنها «تتغير»، و«تتحول» فيصير الحب فتورا، وأحيانا كراهية !! ولأن الحب توجّه إنساني وليس حقيقة مطلقة فإنه يتأثر بظروف المحب، وظروف المحبوب، وما يكتنفهما من مؤثرات الزمان والمكان. ومع الإقرار

286. Marijan Molé : Les mystiques musulmans, Paris, Ed. P.U.F, 1982, p. 98.

287. الدكتور زكريا إبراهيم : ابن حزم الأندلسي، سلسلة «أعلام العرب»، ع56، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966، ص80.

بذاتية التجربة في الحب، فإن هذه التجربة تصير شيئا جديدا يتجاوز حاصل جمع مفرداتها: المحب والمحبوب والعاطفة الناشئة بينهما فتكتسب قدرا من الاستقلال حتى عن أطرافها الثلاثة، بمعنى أنها قد تسوق -بقوة منطقها الخاص، أولنقل : قانونها الخاص- الرجل والمرأة إلى ما لم يكونا يقصدان إليه قصدا متعمدا»[288].

إن عاطفة، كالحب، ذات جوهر ثنائي: ذكوري وأنثوي، جسدي وروحي، لا يمكنها أن تأخذ معنى عذريا تاما أوأن تنزلق بالمرّة إلى درك الإشباع الجنسي الخالص، لأنها مزيج من هذا وذاك، ومثلما لا يضير في شيء أن تبرز العذرية في إطار هذا المزيج كذلك سيكون من المغالطة قولنا إن بروز العنصر الجنسي قد يزري بهذه العاطفة ويشوهها، إذ يرى ابن حزم أن «ليست الصلة الجنسية شيئا منحطا أودنيئا، إنها تعبير عن شعور، ولهذا تترك أثرا روحيا في الإنسان مع أنها تعبير جسدي في الظاهر، وهذا يعني أن التوافق تام بين الروح والجسد، وأن رغبة أحدهما تستكمل رغبة الآخر»[289]. وعليه فمن تكامل الحدّين وتفاعلهما تنشأ جوهرية هذه العاطفة بما هي تعبير عن جوهرية الكينونة، لأن «سرّ التمازج والتباين في المخلوقات إنما هوالاتصال والانفصال، والشكل دأبا يستدعي شكله، والمثل إلى مثله ساكن «...» فكيف بالنفس وعالمها العالم الصافي الخفيف، وجوهرها الجوهر الصعاد المعتدل، وسنخها المهيأ لقبول الاتفاق والميل والتوق والانحراف والشهوة والنفار»[290].

بعد الوقفة المتريثة التي خصصنا بها هذه الأسماء والنصوص بعينها، بناء على الاعتبار الذي سبق أن قدمناه، يليق بنا الآن أن نورد بعض أوجه الفاعلية التناصية في المتن، محاولين رصد كيفيات التعالق التناصي بين قصائد محددة، اصطفيناها لأسباب إجرائية ليس إلاّ، لأنه من المتعذر، كما نعلم، التمثيل بكل القصائد، وبين نصوص إمّا شعرية، أوشعرية مسرحية، أومسرحية، أوروائية. وفي هذا السياق نقترح، فيما يهمّ النصوص الشعرية، الاستشهاد بقصيدة «غيمة في بنطلون»، لفلاديمير ماياكوفسكي، من حيث تفاعلها، تناصيا، مع قصيدة «الرباعية الثالثة». وحتى نتبيّن طبيعة هذا التفاعل نرى لزاما أن نجتزئ من القصيدتين معا بالمقاطع التالية:

- ما من شعرة بيضاء واحدة في روحي،

288. د. محمد حسن عبد الله : الحب في التراث العربي، سلسلة «عالم المعرفة»، ع36، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دجنبر 1980، ص142.

289. نفسه، ص142.

290. ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة في الإلفة والألآف، ضبط نصه وحرر هوامشه : د. الطاهر أحمد مكي، ط3، منقحة، دار المعارف، القاهرة 1980، ص21.

وخالية هي من رقة الشيخوخة.
مدمرا العالم بقوة صوتي
أمضي جميلا
في الثانية والعشرين من عمري.

....

أتريدونني
محض لحم متضوّر هائج.
أم تريدون
أن أغدوسماويا، وقد غيرت نبرتي،
رقيقا لا عيب فيّ
ليس رجلا.. وإنما غيمة في بنطلون ؟

....

تظنون أنه هذيان ملاريا ؟
لقد حدث هذا،
حدث في أوديسا

+ + +

«أجئ في الرابعة» قالت ماريا.

+ + +

الثامنة
التاسعة
العاشرة !

+ + +

وها هوالمساء
يغادر النوافذ
ليختلط بالرعب الليلي،
قاتما
ديسمبريا.

+ + +

بيد أني ليس ضروريا لي

أن أصبح برونزيا
أوبقلب ليس غير غدة باردة.
إنما أرغب في أن أخفي جلجلتي
في شيء ناعم،
شيء أنثوي.

....

أنتم
أيها السادة !
يا هواة
تدنيس المحرمات
والجرائم
والمجازر،
أرأيتم أكثر الأشياء فظاعة :
وجهي
عندما
أكون
هادئا تماما ؟

+ + +

وأحس
أن أناي
لم تعد تكفيني.
إن شخصا ما يحاول جهده أن ينفلت مني بعناد.

....

لأكن ممّجدا عندكم،
أنا العظيم الذي لا ندّ له.
إني لأضع فوق كل ما صنع :
لا شيء !

ثانية نعلي بفخر

أبراج المدن البابلية
والآلهة
تهدم المدينة
على البرج
وتعرقل انبثاق الكلمة.

....

اسمعوا :
متمرغا، متأوها
يدعوكم إلى ملّته
زرادشت هذا العصر ذوالشّفة الصارخة.

....

أنا
من يثير قهقهة القبيلة المعاصرة
كنكتة
فاحشة طويلة،
أرى الآتي عبر جبال الأزمنة
وما من أحد غيري قادر على رؤيته[291].
ـ أنا الكوكب الأسود، انتشروا في المقاهي
اشربوا الشاي، وحدي أقهقه في وجه
تمثالي الحجري، الصبايا النحيفات يرقبن
فندق مثقل بالثريات يرسل برقية :
«ليلتي هذه
وجه قوادة»
أيها الكركدن المرايا لها رقة الحجر، الوحشة
القمرية في القاعة، المسرح الآن غرفة
نوم، أنا المسرحية والمخرج، القادمون
الخطى الشبحية،

---

291. مايكوفسكي : غيمة في بنطلون، ترجمة : حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»، س12، ع1، أكتوبر 1976، ص57-56-55-54-53-52-51-50.

من ذا ؟

نفرتيتي في آخر

الليل تنجاب عنها القرون الغبار، انزعي

عنك هذا النقاب الهلالي، هل تسمحين ؟

....

أيها الرعد الجنوبي انفجر،

لقد أضعت الدور في

أوج امتداد الصمت

في توتر الخيط الذي

يمتد بين القاعة الرحبة

والممثل الهائج ملء دوره:

هل أنا دون كيخوت أم هملت ؟

في توحدي

....

أيها الرعد الجنوبي انفجر،

وحدي يضئ البرق وجهي وأنا أطلق في

الحفل الجنائزي قهقهاتي، انحدرت في السيل

الذي يجرف في اندفاعه الديكور

والأقنعة، المهرجون عادة ينصرفون قبل

أن يشتعل المسرح بالرقص المغولي، تمارا

امرأة في البرج،

على البحر تلقي بزائرها في القرارة في كل

فجر، لقد كنت آخر أسرى القبائل..........[292]

والواقع أن ما قمنا به من اجتزاء قد لا يعطي فكرة متضحة ووافية عن مدى التفاعل التناصي، الجاري بين القصيدتين، خصوصا وأن المسألة تتصل بنصين-علامتين في المسار الإبداعي لكلا الشاعرين، هذا من جهة أما من جهة أخرى فلقد تعمدنا، فيما يخص قصيدة ماياكوفسكي، الاستئناس بالترجمة العربية التي أنجزها لها حسب الشيخ جعفر، وذلك بغاية

---

292. الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص339--337-336-329-328.

أن يتاح لنا، في مرحلة أولى، الوقوف على الهيئة النصية التي اكتسبتها في لغة، ليست هي لغة المنشأ، وفي مرحلة ثانية على البصمة التي تركتها حساسية المترجم، باعتباره شاعرا قبل كل شيء، في جسد قصيدة تعد، دونما تهويل من قبلنا، واحدة من عيون الحداثة الشعرية الغربية.

إن «غيمة في بنطلون» تنتمي إلى الطور المستقبلي الخالص في تجربة ماياكوفسكي الشعرية، والذي امتد من 1913 إلى 1917، مشكّلة إلى جانب أعماله الباكرة، كـ «فلاديمير ماياكوفسكي» -مسرحية شعرية-، و«مزمار الحيوانات الفقرية»، و«الحرب والعالم»، ثم «الإنسان»، سدّة التجريبية التجريدية التي خاض في شأنها بمعية رفاقه المستقبليين قبيل نشوب الثورة الاشتراكية بروسيا عام 1917. إن منطلق كتابتها كان تلك العلاقة العشقية، الصدفوية، التي عاشها ماياكوفسكي مع امرأة تدعى ماريا دينيسوفا، وذلك في أثناء زيارته لمدينة أوديسا، على البحر الأسود، صحبة الشعراء فاسيلي كامنسكي، دافيد بورليوك، وفيليمير خليبنيكوف، في إطار الترويج لاتجاههم الشعري المستقبلي. وإذا علمنا أن تحريرها استغرق منه عاما ونصف فسندرك مدى الجهد الشعري الذي تطلبته من صاحبها هذه القصيدة المركبة أشد التركيب. فـ«ماياكوفسكي لم يكن وجها لوجه أمام سقمه الشخصي ذاك، لأن هذا السقم سيتخذ لبوسا لفظيا ويتجسد في إيقاع، إلى حد أن بورليوك تكهن بأن هذه القصيدة، المتمخضة من صلب الحياة ذاتها لتتقمص إهابا عاطفيا محتدما، سوف تغدو قمة الشعر المعاصر»[293].

ضمن الحيثيات الموصوفة إذن «تمّ أول لقاء مع «الموناليزا»»[294]، كما يسمي الشاعر عشيقته ماريا، وذلك بكامل ما يكتنف امرأة لوحة الرسام الإيطالي، ليونار دي فنسي، من غموض وبهاء واستحالة. ولكون «الموضوعة اللاعقلية الأساسية لدى ماياكوفسكي هي الحب فإنه ينتقم بنوع من القسوة من كل أولئك الذين امتلكوا جرأة تناسيه»[295]. فالقصيدة بقدر ما هي تصوير لرجة عاطفية هزت كيان الشاعر هزّا، من حيث لا يدري، فإنها تأخذ، في ذات الوقت، لون هجاء مرير للخواء العاطفي في حياة الناس، مثلما هي تهجس بعصر جديد يتمازج فيه الحب، والحلم، والشعر، والثورة، والحرية..

إن قطبي القصيدة هما الأنا الشعرية الماياكوفسكية المتجبرة، والمتعالية، والعشيقة ماريا دينيسوفا، المرأة الجميلة، والعرضية. الأنا الشعرية تمارس الإنباء بثورة وشيكة ستغسل العالم

293. Roudolf Douganov : C'était à Odessa : Maria Dénissova dans la vie de Maiakovski et dans son poème " Le nuage en pantalon", in : revue «Lettres soviétiques», N 294, 1983, p. 107.

294. Ibd., p. 105.

295. Roman Jakobson : La génération qui a gaspillé ses poètes, in : Questions de poétique, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1973, p. 81.

من أدرانه، أما ماريا فهي الرمز المكثف لهذه الثورة، لامتلائها، لعمقها، وليناعتها التاريخية. ففي المسافة المجازية المرتسمة بين حدود اليومي في تفاصيله وتشذراته، التي تحيل عليها توضعات الأنا الشعرية في الشوارع، والفنادق، والمقاهي، والحانات.. وحدود الكوني، الذي يستثيره عنصرا المطر والنار، ما دام الشاعر يلح عليهما في القصيدة، في عالم تؤثثه رمزيات مدن بابل، وبّومبّي -المدينة الرومانية التي عصف بها زلزال ساحق-، وأوديسا، وبتروغراد، وموسكو، وكييف، والبندقية، ورمزيات أسماء يسوع، ويوحنا المعمدان، ويهوذا الإسخريوطي، وباراباس -العبري الفظّ، الجاحد بكافة القيم الذي تحول إلى الإيمان والعفة زمن المسيح-، ونابليون، وبسمارك، وروتشيلد، وكروب -ربّ المجمّع الصناعي العسكري الألماني الذي استقوت به آلة الحرب النازية-، في هذا المدى إذن تنهض الأنا الشعرية، المتراوحة بين الهويتين: الزرادشتية والفاوستية، من داخل طقس الحب، القرين بالغناء والرقص والسكر والعري والجنون في الليل الثخين للعالم، لاهجة بنبوءتها، كما المسيح، ومبشرّة الآدميين بالخلاص الذي سيجيء مع ماريا دينيسوفا، بل إن الشاعر سوف لن يخطئ، ضمن نبوءة أناه هذه، تاريخ حلول الثورة الاشتراكية بروسيا إلا بعام واحد :

- حيث تتوقف أعين البشر قاصرة
مقتربا أراه يتقدم قطعانه الجائعة
بإكليل الثورة الشوكي
عامنا السادس عشر[296].

على أن الثورة التي تنبئ بها الأنا الشعرية، في هذا المقام، هي ثورة روحية أكثر منها طبقية، ثورة تستلف من الأنوثة معناها الكوني الجوهري، تماما كما انبثقت ثورة المسيح من رحم مريم العذراء، الطاهر والمقدس، وهونفس المنحى الذي ستنحوه قصيدة «الإثنا عشر» 1918، للشاعر الرمزي ألكسندر بلوك حينما عمد إلى تلوين مشهد دورية من جنود الجيش الأحمر، تباشر مهمة الحراسة تحت ثلوج غزيرة، بلونية إنجيلية تسموبالثورة البلشفية إلى صعيد روحي معجز. لكن أفلا يعتبر ازورار ماريا، والقصيدة تشرف على نهايتها، عن حب فادح، وبلا حدود، إنذارا، في المقابل، بالمصير المخيّب، البائس، والظلامي، الذي ستنفضي إليه ثورة علّق عليها ماياكوفسكي آماله الشعرية والوجودية :

- ماريا !
أترغبين ؟

296. مايكوفسكي : غيمة في بنطلون، ترجمة : حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»، س12، ع1، أكتوبر 1976، ص57.

لست براغبة

+ + +

ها !

+ + +

إذن.. ثانية

قاتما، كسير الروح،

آخذ قلبي،

حافرا خنادق بدموعي[297].

ومهما يكن من انكسار أحلام الشاعر وتبددها في عالم كان أضأل من سؤاله وقلقه، «ففي الشعر العالمي لا توجد قصيدة غنائية عاطفية تعبر كل كلمة فيها عن مدى الانفعالات النفسية التي يعيشها الشاعر كما هوالحال في قصيدة «غيمة في بنطلون». إن حب مايكوفسكي لشخصية دون كيخوت منذ طفولته لم يرد عبثا، ولكنه على خلاف هذه الشخصية لم يكن مجرد محارب ضد طواحين الهواء، ولم يكن في الثورة ثوريا فحسب، بل كان ثوريا في حبه أيضا. وقد بدأت رومانتيكية الحب عنده مع بدء رفضه، وباحتقار، للتقاليد الاجتماعية وثرثرة الصالونات التي حولت الحب إلى لهوعابث وسلعة للمتاجر»[298].

وبصدد قصيدة «الرباعية الثالثة» فهي لا تكتفي بالتماثل مع قصيدة «غيمة في بنطلون» من حيث الطول، بما هي أطول قصيدة في المتن، وإنما كذلك على صعيد التمركز الضميري، والقرائن الزمنية والفضائية، ثم الاستثمار الترميزي البليغ لموضوع الحب في البناء الرؤياوي. ومع أن حضور آثار من قصيدة ماياكوفسكي هذه في شعر حسب الشيخ جعفر هومن الثبوت بمكان في غالبية قصائد المتن، إلاّ أنه يتبدى، بمزيد من القوة والسفور، في هذه القصيدة بوجه خاص، والتي تعد الثالثة، في سلسلة رباعياته بعد الرباعيتين، الأولى والثانية، اللتين يضمهما ديوان «الطائر الخشبي».

والواضح أن توافر عنصر الدراية، لدى الشاعر، باللغة الأصلية التي كتبت بها القصيدة، موضوع التناص، على نحوما تكشف عنه ترجمته الأنيقة لها إلى اللغة العربية، لمّا يؤشر على استيعابه الواعي والسليم لروحها الخفية، واستحضاره لموقعها الأساسي في

297. نفسه، ص63.

298. يفجيني يفتوشنكو: مايكوفسكي، المعاصرة والخلود، ترجمة : غانم محمود، مجلة «الأقلام»، س15، ع8، ماي 1980، ص66.

لتجربة الشعرية الشاملة لماياكوفسكي. غير أن الأمر يتعدى، في هذا الموقف بالذات، الدراية إلى التعاطف العميق، وهوما يستفاد، مثلا، من سماح المترجم لنفسه حتى بتصحيح بعض الهفوات، المعرفية، التي شابت قصيدة الشاعر الروسي الكبير، كورود اسم القائد المغولي «مامايام» في واقعة لم يكن حاضرا فيها، واسم الملكة هيروديا، بدلا من ابنتها سالومي، في سياق الإلماع إلى المرأة التي رقصت حول طبق الفضة الذي وضع فيه الرأس المقطوع ليوحنا المعمدان، ممّا هومنصوص عليه في الهوامش المرفقة بالترجمة.

إن قصيدة بهذه الأبهة البنائية والرؤياوية لا يمكنها أن تجيز لأي شاعر غير كفؤ يروم الإفادة منها سوى ركوب مسلك استنساخي باهت لن يترك له أية إمكانية للإفلات من نفوذها فأحرى تحفيزه على الفعل المنتج في نصيتها، والتحكم في طبيعة وحجم الإمدادات التي تحوجها قصيدته، أوقصائده، منها. على أن الشاعر المعني هنا، سواء بحكم درايته بلغة القصيدة وتعاطفه مع صاحبها أوبفضل وعيه بنوعية العلاقة التناصية التي يجب أن تربط قصيدته بها، سيعمل على إعطاء حضور آثار قصيدة «غيمة في بنطلون» في رحاب قصيدته، «الرباعية الثالثة»، بعدا متصاصيا دالا، بحيث إنه يسخّر جملة من تداعيات النص الماياكوفسكي لصالح نصه، من غير ما هيمنة تذكر لكن دونما مواراة كذلك لثبوتات حية ودامغة من هذا الأصل المرجعي، وحتى في حالة إذا ما نظرنا، مثلا، إلى هذا التعالق كمحض تقليد فإن «التقليد يعتبر، بلا ريب، تحويلا يجري وفقا لمسطرة جد معقدة»[299].

إن المناخ الدلالي في «الرباعية الثالثة» يلتئم من تآزر المحمولات الإيحائية للشوارع، والبار، والمقهى، والفندق.. للصحارى، والغاب، والبحر، والمطر، والنار.. والنخل، والخندقوق، والروث.. التي تشير إلى الطفولة الوجودية للأنا الشعرية، هذه الأنا التي تتقنّع بقناعي الدون كيشوت، وهاملت، أوتتوكأ على الرمز الصريح لأبي نواس أوعلى الرمز الآخر المضمر للنبي يوسف، بالنظر إلى مواظفة رمزية امرأة العزيز -زليخة- في هذا المناخ، وذلك بالإضافة إلى رمزيات جنان، والملكة المصرية القديمة، نفرتيتي، وتمارا الجيورجية، والبغي، وجنّية الهور، وآسيا البراري، التي تبقى كلها مجرد بدائل لامرأة واحدة هي إينانا السومرية. إن عالما يضج بخفافيش، والسادة، والخدم، والبؤس، والهمجية، لا يمكنه أن يتيح لأنا شعرية، دونكيشوتية وهاملتية، عدا التوحد، هذا الأخير الذي لا يأنس بشيء من غير امرأة مستهامة في ليل الحب والغناء والرقص، تستعاد بواسطتها لذاذات «إيدن» السومرية. ولأن جسد نفرتيتي، الضاربة في جمالها على نحوما تصورها الميثولوجيا المصرية القديمة، لا يتكشّف سوى عن محض

299. Gérard Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1982, p. 13.

مومياء، فإن هذا ليعني استحالة القبض على لحظة حلمية اقتادت بطلي سرفانتيس وشكسبير إلى الجنون، تماما كما غلفت لحظة ماريا دينيسوفا الهاربة اليقين الثوري لماياكوفسكي بمسحة سوداوية دالة.

إن الوجهة الرؤياوية للقصيدتين كلتيهما تفترض إدراج أنا شعرية شامخة، متعالية على انحطاط العالم، وخموله، وانغلاقه، أي أنا تستمد صلفها الرمزي ممّا تحوز عليه هي بمفردها من معرفة بخصاص العالم، وترهله، بيد أن صلفها هذا لا يمنعها من استشعار ذاتها الأكثر ضعفا، وهشاشة، في كنف هذا العالم، وذلك انطلاقا من تجذر حسها المأساوي اليائس، قياسا إلى الذوات الأخرى المتخيلة، من صلاح الوجود واكتماله، هذا الوجود المحلوم به لحظة حب نادرة تنشئها امرأة كونية لا نظير لها.

وبهذا تكون قصيدة «الرباعية الثالثة» قد رتبت لما اقترضته من قصيدة «غيمة في بنطلون»، تمركز ضمير الأنا وتضخمه بالدرجة الأولى، مسطرة امتصاصية، تحويلية، انتقل إثرها المقترض إلى أفق نصي جديد أكسبه كثافة إشارية إضافية، أولنقل معنى مردوفا من داخل الرؤيا الأورفية التي تجعل من غياب الرمز الأنثوي علامة على تشكّل الوجود تشكّلا حلميا أوشعريا، ممّا تدفع ثمنه الروحي الباهظ أنا استثنائية لأنها الوحيدة التي تفقه مغزى هذا الغياب وتلسعها مأساويته. ومن هنا فلا مجال للحديث عن تقليد محتمل في هذا السياق، إذ يجوز الكلام عن اهتداء، عن استنارة، أوعن انجذاب، لكنه يقظ ومحترس، إلى دائرة النص المياكوفسكي، و، بالتالي، عن صنف من التعالق الطّرسي الذي قد لا تخطئه القراءة النابهة، وذلك عندما «يتأتى للازدواج في الموضوع، في نطاق العلائق النصية، التمظهر في هيئة الصورة العتيقة لـ«الطّرس»، بحيث نرى في نفس قطعة الرّق نصا متناضدا مع نص آخر لا يطمره بالمرة بقدر ما يسمح له بأن يرى بشفافية»[300].

وفيما يخص التفاعل التناصي، في المتن، مع الشعر المسرحي فلا مانع من الاستدلال بالنموذج العلائقي الذي شد قصائد عديدة في هذا المتن إلى مسرحية ألكسندر بلوك الشعرية. «المجهولة»، وفي هذا المضمار حري بنا إيراد لقطات منها لربما أسعفتنا على استقاء فكرة معينة عن مجراها الدلالي والرؤياوي العام :

- الرجل ذوالهندام الأزرق :

وتمر القرون كما لوأننا نحلم

أنا من يترقب على الأرض منذ زمن بعيد مجيئك

المجهولة :

في برهة تنساب القرون

أنا النجمة المنساحة في المدى اللامتناهي

....

المجهولة :

من أنت ؟

الرجل ذوالهندام الأزرق :

شاعر

المجهولة :

وما الذي تتغنى به أبياتك

الرجل ذوالهندام الأزرق :

إنها لا تتغنى إلاّ بك وحدك

المجهولة :

أمنذ زمن سحيق ؟

الرجل ذوالهندام الأزرق :

منذ قرون وقرون.

....

المجهولة:

اسمي هل تعرفه ؟

الرجل ذوالهندام الأزرق :

لا. وإنه لأفضل هكذا

المجهولة :

ورشاقة جسدي هل تراها ؟

الرجل ذوالهندام الأزرق :

إنني لمنبهر تماما ببهائك.

....

المجهولة:

لكن أتراك تدري معنى الهوى

الرجل ذوالهندام الأزرق بلهجة هادئة :

إن دمي يلوذ بالصمت في دخيلتي
المجهولة :
مذاق الخمرة، هل تعرفه ؟
الرجل ذوالهندام الأزرق مرة أخرى، ممعنا في لهجته الهادئة :
أكثر من الخمرة يروق لي كوثر النجوم.
....
الفلكي، ممتلئا حماسا :
توجد الآن، بالتأكيد، فقرة جديدة في روزناماتي : «سقوط النجمة ماري !». لعلها المرة الأولى التي يقوم فيها العلم.. لكن اعذرني فأنا لم أسألك عن نتيجة تحرياتك..
الشاعر:
إن تحرياتي لم تسفر عن أية نتيجة تذكر
....
وعلى مقربة من الستار الغامق لم يكن هناك من أحد، بينما تتراءى عبر النافذة نجمة ملتمعة. كان الثلج أميل إلى زرقة مشعة في مقابل الزرقة السماوية المعتمة لبدلة الفلكي الذي اختفى لتوّه[301].

إن هذه اللقطات، على محدوديتها، قد تفيدنا في التقاط الشاغل الرؤياوي الجوهري الذي جثم على مخيلة ألكسندر بلوك، ليس في هذه المسرحية الشعرية فقط، بل وفي سائر أعماله الإبداعية مثلما سبق وأن قلنا في موضع آخر. وفيما يتعلق بهذا العمل بالذات، وحتى نلمّ بخلفية كتابته فلا بأس من الإشارة إلى كون «المشهد يجري في خمارة، على شاكلة ما هوقائم في المسرحية. ويروي تشوكوفسكي، الناقد وصديق بلوك، كيف أن هذا الأخير حوّل داخل إبداعه الشعري، واحدا من فصول حياته. فقد كان قصد مرة إحدى الخمارات الموجودة في الجزر المحيطة بسانت بيترسبورغ كيما يشرب كأسا. إن الحدث يقع خلال فصل الصيف. إذ كان الهواء لاهبا والدروب يغشاها الغبار، كما كانت تسمع الصيحات المغتبطة لمصطافين يركبون قوارب. في تلك الأثناء وبينما الشاعر قاعد لوحده قبالة كأس من الخمر تنعكس عليه صورته المضاعفة ظهرت حينها المجهولة الغامضة»[302]. وبهذا «تبدو«المجهولة» إذن كمحاولة

301. Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1982. p. 81-82-83-98.

302. Gérard Abensour : L'éternel féminin, in : Alexandre Blok : Oeuvres dramatiques, traduction et présentation de Gérard Abensour, Lausanne, Ed. L'age d'homme, 1982, p. 316.

لإعطاء هذا الظهور الغامض فحوى جوهريا»[303]، سيتوسل إليه بلوك ببناء مشهدي أبقى فيه على الخمارة إلى جانب صالون بأحد المنازل، كفضاء داخلي، في حين اعتمد، كفضاء خارجي، على منظر لنهر تذرعه قوارب والثلج يتساقط ندفا، ندفا. أما بالنسبة لشخوص المسرحية فعلاوة على المجهولة هناك الرجل ذوالهندام الأزرق، والفلكي، والشاعر، وسكارى الخمارة، وضيوف الصالون، ورجلان كنّاسان.

وعبر الأحداث، والحوارات، والمونولوغات، الطافحة بنفس الكثافة الرمزية التي تغلب على كتابات بلوك، يتصالب، والمسرحية آخذة في سيرورتها، الشاغل الرؤياوي المذكور، نعني شاغل المرأة المجهولة التي تنزل هكذا بغتة من عليائها المتنائية ثم تتوارى مخلّفة للشاعر تلك الحيرة الرؤياوية المتصلة بجدوى أن يكون، أي الشاعر، كينونة جذرية وممتلئة، في غياب الأنثى المتخيلة التي هي ضمانة تعويض يتمه الوجودي وسدّ ثقوب عالم منخرم أويكاد. وحتى يقرّب بلوك الصورة الجميلة، النادرة، لمجهولته، وحيثيات لقائه الحلمي الخاطف بها، فقد ارتأى أن يفتتح المسرحية بمقتطفين دالين من رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، من جزئها الأول، وذلك توكيدا منه على وشيجة النسب الرمزي الجامعة بين امرأته تلك وبين بطلة الرواية، ناستاسيا فيليبّوفنا، التي سوف يجعلها الروائي الروسي في أبهى صورة هي الأخرى، ويقصر لقاء الأمير ميشكين العميق بهذه الصورة على برهة حلمية نزقة.

إن تقمص المجهولة لشكل نجمة تهبط من السماء، واتخاذها تسمية «ماري»، ذات الشحنة الروحية الأورثذوكسية، ثم استمالتها لرجل عرضي كيما يمارس الحب معها، وذلك في مقابل ترفع الرجل ذي الهندام الأزرق عن تدنيسها، زد على هذا تركيز بلوك على مجازية اللون الأزرق، كإحالة على معاني اللانهائية والتلاشي والعدمية، واختتام المسرحية بعودة المجهولة إلى السماء. كل هذه القرائن مسخرة، دون شك، للتدليل على استحالة اللحاق بالجوهر الأنثوي، الكوني، الهارب أبدا، واستعصاء الحفاظ على الأشياء الجميلة التي بإمكانها أن تنتشل من وضعية النقص واليتم والقنوط الذوات الرمزية المجبولة على التحرش المجازف بأعتى ضروب الاستحالة، قدوتها المثلى في هذا الاختيار ما قام به أورفيوس في مهواه الأسطوري الرهيب.

إن عملا إبداعيا مكتنزا، كـ«المجهولة»، ينصب رأسا في اللب من الرؤيا الأورفية، الموجهة للتجربة الشعرية، لابد وأن يشق طريقه التناصية، الشرعية، إلى فضاء هذه التجربة، فيسري في عروق الكثير من القصائد التي تؤلفها. ومن باب التمثيل سنكتفي بتسطير مقاطع

303. Ibd., p. 317.

من القصائد الأقوى استصداء لهذه المسرحية :

- «إذن جئت،
فلنتجول قليلا، ولكنني
في الحديقة منذ أسابيع
أرقب مصباحك المتوهج
دون
المصابيح، أم كنت تجهل
موعدنا المتكرر ؟»
أعرف موعدنا، غير أني
أخشى اختفاءك، أكره
أن يتبدد وجهك في
الضوء !

....

أجهد عيني لكنني لا أرى وجه عاشقتي،
أهجر القاعة المرمرية، أخطو وحيدا
أواجهها، برهة في المعابر مسرعة
أو أصادفها في المطارات تدرك طائرة
غير طائرتي، أو تحدّق بي عند موقف
باص، وما كنت ملتفتا، حين أدرك نظرتها
يغلق الباص أبوابه دونها، مرة في
الرصيف المقابل أبصرتها أول الليل لكن
حشدا من الشاحنات السفيهة أوقفني
دون أن أتبيّن وجهتها[304].

- أشق بابا في الصدى إلى ضباب كنت
في أدغاله أكثر لينا وجوى..
فنرتدي العشب
إلى غيبوبة

---

304. أوراسيا، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص369-368-366-365.

ويهبط النجم إلى الطين، وفي انحداره،
يغوص ملاح غريق
حطمت بين ذراعيه الصواري
وانطوت قلوعه،
أهكذا تخطفك السنون مني امرأة
في غفلة،
وأسترد خرقة أومومياء[305].

- وتهبط سلّمك المتلوي إلى
قبوخمارة، باحثا في الكوى الحجرية عن
خفق نجم، وفي القدح الصرف عن وجهها
المتجدد، يعلوالحوائط ظللك جنيّ ليل
إلى الفجر، ممتقعا، في أصابعك الطين
والنار تصنع دميتك الهشة[306].

- في ضوء النجمة، في الشجر المتمايل، في العري
الريفي، خيوطا ناحلة، تبدومتريثة، أتبيّنها
في ضوء النجمة، أعرفها: في العشرين امرأة في
الخمسين، الخطوالليلي، الرغبة في ثقل
الشفة الأسيانة، في الثدي المتوثب ملء
قميص النوم، الرغبة في الثقل المتمهل، في
اللون الغسقي الشاحب تدعوني، تدنومني،
وألفّ يدي على دفء الأنثى، ونميل معا فوق
العشب الليلي الرطب ونجفل.

....

«لا أدري في ضوء النجمة
ترحل أحيانا وتعود إلينا
بعد سنين»

---

305. الرقصة المؤجلة، نفس المرجع، ص388.

306. هبوط أبي نواس، نفس المرجع، ص422.

وابتعدت في أدغال تتهامس في الحفر الرملية
ملء يديّ بقايا العشب، وفي شفتيّ مذاق
الرمل، وفي الشجر المتمايل، في العري الريفي،
خيوطا ناحلة، تخبوفي عيني النجمة آفلة
متمهلة، وتلف الظلمة أطياف المبنى[307].
- .... وأترك عندك
خيط الباب إلى الليل السفلي، ويغلبك
النوم المتربّص قرب الباب، وأطفئ زينتي
الليلية،
أنشر عنواني في ذرات الريح
الرملية،
في نيران القش،
وأكتبه فوق الثلج المتساقط أخضر ناريا،
تترصدني في الكوخ
أسرح أمواجي لهبا أوأنشرها ذهبا في
حافلة المترو،
وتطوّق نادلة البوفيت
وتبحث عن بدني..[308].

على هذه الشاكلة تعمل القصائد، الممثل بمقاطع منها، معضدة، تباعا، بمقتطفات من نصوص لجلال الدين الرومي، وريشارد فاغنر، وبوبليوس أوفيديوس، ومرغريت فولر، ثم أوغست سترندبرغ، التي لا تقل تعبيرا، من جهتها، عن هاجس المجهولية، مجترحة، انطلاقا من موقعها التصديري، أكثر من سبيل لمحاورة نص «المجهولة». فالحاجة التناصية هنا هي حاجة سياقية ملحة، بمعنى أنها جزء من حاجة السياق الرؤياوي الذي ينتظم هذه القصائد، مثلما ينتظم سواها، إلى سند مرجعي مقنع في مكنته إغناء هذا السياق وتفعيل داليته، إذ «غالبا ما يمتد مبدأ السياقية إلى مبدأ التناصية»[309] عندما تبلغ تصاعدية العنصر السياقي درجة تستدعي

307. رغبة تحت الشجر النحيل، نفس المرجع، ص438-444.

308. خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص462-463.

309. Umberto Eco : Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 169.

إدماج موارد تناصية ملائمة في النسيج النصي للقصيدة. ومع أن التفاعل التناصي يقوم، في هذا الموقف، بين قصائد شعرية خالصة، وفقا لمعيارية النوع الشعري، وبين نص محسوب على الشعر المسرحي، فإن هذا التفارق لم يمنع القصائد من استدراج، وتكييف، ملابساته الدلالية والترميزية مع مشترطها البنائي الخاص سيما وأن المكوّن الرؤياوي في كلا طرفي المعادلة الرؤياوية يظل واحدا، ذلك أن ما يجري في حالة مثل هاته «أن النص الأجنبي يندغم في شبكة الكتابة التي تمتصه بناء على قوانين محددة»[310].

هكذا فإن كانت هذه القصائد تفصّل لمجهولة الأنا الشعرية، الشبيهة بأنا نص بلوك، مقامات حدثية وزمنية ومكانية متراوحة، فإن البعض منها يوظف الرمزية الطهرانية ـ اللّذوية للخمارة، والرمزية الصّممية -الانتقالية- الإشعاعية للبياض الثلجي، كما هوالشأن في المسرحية، في حين يميل بعضها الآخر إلى التكنية، بلا التواء، عن المجهولة المعنية بالنجمة، ليس تجاوبا مع صفة مجهولة بلوك فحسب، بل وانطباقا، لاواعيا، أيضا منها مع صفة النجمة التي استأثرت بها إينانا السومرية[311]، إشارة إلى وضاءتها، و، بالتالي، إلى مغالبة هذه الوضاءة لجهومة ليل العالم. على أن القاسم المشترك بين كافة صور مجهولة التجربة الشعرية هوتكثيفها لدلالة الاختفاء والغياب، وذلك تناغما مع داعي الموت المحتم الذي يستحكم في الرؤيا الأورفية. حقا إن الشاعر يلجأ أحيانا إلى توظيف «إشاراته مصحوبة بالمناخ الشعري العام الذي استقى منه، أي أنه لا ينقل الجملة الشعرية أوالصورة الصغيرة، إنما يفيد من النص بأشخاصه وحدثه»[312]، مثلما يبدومن جملة التنويعات التي قام بها، في قصائده هذه، على مسرحية «المجهولة»، مما يترك للقراءة إمكانية استشفاف المرجع النصي لجمله أوصوره، إلاّ أن هذا المسلك لا يصل حد إسقاط الفعل التناصي في مطب الاستظلال أوالتواكل السلبي، لأن ما نلمسه هواقتدار القصائد، بلا استثناء، على إذابة تلك الجمل أوالصور في نشاطية بنائية متماسكة، بل وواعية بحدود تلاؤمها، السياقي، مع معطيات نص تقيده الأوفاق المقولاتية لما يصطلح عليه بالشعر المسرحي.

---

310. Julia Kristeva : Recherches pour une sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil 1969, p. 120.

311. معلوم أنه «كان يرمز إليها في المنحوتات والأختام بنجمة ثمانية إشارة إلى نجمة الزهرة. ومن الطبيعي أن تكون عشتار، بصفتها ربة الجمال، بألمع النجوم السماوية. ومن المعروف عن هذه النجمة أنها استحوذت منذ أقدم الأزمان على مشاعر الأدباء».
- د. فاضل عبد الواحد علي : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص43ـ42.

312. د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص279.

أما في قصيدة «عين البوم»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، فستتخذ الفاعلية التناصية مسارا مركبا يتحول إثره مجالها النصي إلى نقطة تقاطع بين القصيدة من ناحية وبين ثلاث مرجعيات: شعرية، وروائية، ومسرحية، تنخرط معها في حوار تناصي منتج سيبلغ، من حيث إنتاجيته المركبة الأوجه، حد الطلوع بنص جديد، ناشئ عن إدغام ثلاثة مستويات من الكتابة المعادة، القطاعية أوالجزئية Réecriture Partielle، في بؤرة كتابة معادة، كلية أوشاملة Réecriture Globale، تمثلها القصيدة المذكورة. وقبل الشروع في توصيف هذا المسار يجمل بنا أن نثبت منها ما قد يعيننا على تلمس مركبيته المشار إليها:

- يا ضوء الحب
أتضئ ذهبيا للموتى ؟
أيتها الصور التي كانت أكثر إشراقا
أتضيئين في الليل لي ؟
-هولدرلين-

من صندوقي أستخرج جمجمة، يتأملها
ملك في أطمار، وأمد سهوبا يذرعها
مجنون مدرع، وأزيح نقابا عن عيني
ناستا، وأحاول جهدي أن أستل
من الصخر الأبدي جوابا غير صدى صوتي،
في أمطار الليل الموتى يتوقف مركبهم،
يخطون خفافا فوق الرمل، وتطرق أيديهم
بابي، هل أؤويهم ؟ وأعيد إلى الصندوق
عجائبه ؟ أم أغلق دونهم بابي، وأظل
أحاور وجها صخريا ؟ لكن الصخر يعيد
علي طوال السهرة أسئلتي، وعسى أن
أعرف شيئا من أضيافي،

....

أتذكر حيرة وجهي في الطرقات، وذاك
المدرع المهزول يذكرني بصباي: وحيدا
أركب جذعا مبتلا، وأهز بوجه القلعة
راياتي، لكن من هذي السيدة المتمهلة

الخطوات ؟ تحدق، عبر ضباب، في
وجهي، وتزيح نقابا عن عيني ناستا،
أتذكر مصطبة في ممشى منعزل أغدو
شيئا منها، وخطى امرأة متثاقلة في
عينيها لهب قدري يدعوني،
قولوا يا أضيافي
هل يمكنكم أن تستلوا
من هذا الصخر جوابا غير
رجع ؟
«أتسألنا ؟ هل نحن سوى
زمن يتهشم بين يديك،
تخبئنا في صندوق أو
تنشرنا، هل نحن سوى
رجع المتكرر ؟»
يطرق بابي، أعرف هذا الطارق تلميذا
من أتباعي، الآن يجيء الجلف ينغّص
سهرتنا ويبدد أبهى ساعاتي ؟ لكني
حين أعود أرى شبّاكي مفتوحا والغرفة
خالية، تتأوّه فيها هبّات من ريح
ممطرة، وعلى الجدران ظلال تلقيها أشجار
سروو أشرعة الموتى[313].

وكما يبدو من خلال ما أثبتناه أن الأمر يتعلق بمقتطف شعري اختير كتصدير للقصيدة، مأخوذ من قصيدة «مينون يبكي ديوتيما»، المضمنة بديوان «المراثي» لفريدريش هولدرلين، وبقرائن وإشارات تحفل بها القصيدة مستقاة من رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، ومن مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته.

إن كون المخيلة الهولدرلينية تحايث في المجمع النصي المتراكب توسطا بمقتطف شعري محدود لا يمكنه أن ينقص في شيء من وزن هذه المحايثة أو من مفعولها. فالتعدي النصي يأخذ

وجهته، في الواقع، إلى النص الأصلي الذي ينتمي إليه المقتطف، باعتباره موازيا نصيا، بل وإلى الاسم الاعتباري لمؤلفه، و، بالتالي، إلى كامل تجربته الإبداعية، إذ على الرغم من انتصابه، منفصلا، عن متن النص، شأنه شأن العنوان، وتموقعه كحاشية فوقية، فإن هذا الملمح الإخراجي لا يلغي مواظفته التي يقتضيها الجوار النصي وتبررها، قبل ذلك، المقصدية التصديرية المنتواة في سياق مثل هذا. «إن التحشية هي هنا، بالأولى، تحشية على حافة الأثر الأدبي، وعموما قريبا جدا من النص»[314]، مما يفيد وثوق الصلة بين عنصر التصدير وبين القصيدة المصدّرة.

وإذن ارتكازا على الحقل الدلالي المكثف الذي تبلوره الماهيات المجازية البعيدة الشأوللحب، والموت، والإشراق، والليل، يؤسس المقتطف، وضمنيا القصيدة المقترض منها كتمثيل للرؤيا الشعرية الهولدرلينية، لحظته الترميزية داخل زمن القصيدة، الذي هوزمن أورفي بامتياز. إن ديوتيما، المضاعفة المتوارية لإينانا، تستقيم في قصيدة هولدرلين بغية روحية عريقة لمينون المستقصي لأثرها المستحيل في ليل العالم الذي لا يقطنه إلاّ الموتى. وكما فعل في روايته «هيبيريون»، لمّا جعل من نفس ديوتيما، وهواللقب الذي نحته أفلاطون لكاهنة «الوليمة» امتداحا منه للحب والجمال مثلما سبق أن قلنا، معادلا أنثويا متعاليا لليونان، التي خاض الشاب اليوناني معترك تحريرها ضد السيطرة العثمانية، فهوسيسند إليها هنا أيضا وظيفة الترميز إلى يونان تسموعنده إلى مرتبة حديقة، أوإقامة وجودية، تلقى فيها الروح ألفتها المضمخة بأنفاس الآلهة.

إن هولدرلين عندما سمّى أناه الشعرية المنتدبة وحبيبته الألمانية، سوزيت غونتارد، باسمين إغريقيين دالين، مينون وديوتيما، فما ذلك إلاّ توكيد منه على انتسابه المكين إلى التلادة الإغريقية، إلى زمن اللاشدّة وحيث كان البشر والآلهة يحيون متماسين، متوائمين، مغدقين على الزمن طعما غبطويا، حبوريا، لا ينغصّه أيّ شيء. لكن مع ذلك فإن شدة الأزمنة المتأخرة، الناتجة عن غياب الآلهة، أولنقل انطباق الليل البهيم، اللامرئي، على الوجود هوما يمد الشعراء العميقين، المتطلبين، والجسورين، على نحوما هومعروف عن هولدرلين، بطاقة المعاندة، والإقدام، والمضي إلى أقصى الحدود في جغرافيا الشدّة، أوعلى الأصح جغرافيا ليل الكينونة، الخطرة، اللامرتادة، والمحفوفة بأوخم الاعتنافات الكيانية، وذلك أملا في العثور على التماعة ضوء أوإشراق، مثلما يقول المقتطف، أي استعادة ديوتيما والمقدس والقصيدة دفعة واحدة. «فلكي يقاوم نذير التوحش الليلي سيعمل على تقويض هذا النذير والإيفاء بهذا المنقلب، كما لوأن بين النهار والليل، السماء والأرض، منطقة ستشرع في الانفتاح مستقبلا، خالصة وساذجة.

314. Gérard Genette : Seuils, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1987, p. 134.

يستطيع أن يستبصر فيها الأشياء شفيفة»[315]، ومن هنا «فإن الشاعر، بحسب هولدرلين، يشغل وظيفة وسيط: إنه يحوّل رعب الفوري إلى عذوبة الكلام اللافوري والوسائطي، هذا في حين أن القصيدة تجعل المقدس دانيا ومنزوعا من الخطر»[316].

وبانتقالنا من الأفق التصديري للقصيدة إلى متنها يواجهنا، سافرا، الاشتغال التناصي لـفن رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، إحدى الروايات الأكثر اتساقا مع موضوع القصيدة، ومع المرمى الرؤياوي للتجربة الشعرية عامة. فمن خلال حضور رمزية ناستاسيا فيليبّوفنا، التي تسميها القصيدة «ناستا»، يتهيأ لنا أن نتقرّى العمق الأنثوي المكتنز لإينانا، المرأة الأصلية للقصيدة، توسطا بإحدى مضاعفاتها الأوفى تجسيدا لروعتها، ولاستحالتها كذلك. «فمن بين جميع صور النساء في الأدب العالمي تعتبر واحدة من أكثرهن إدهاشا»[317]، وفي الرواية يتمظهر «تصوير البشاعات الاجتماعية ولعبة المصالح المتنازع حولها متكافئا مع موضوع الجمال المزدرى المتمثل في شخصية ناستاسيا فيليبّوفنا. وعلى قدر ما كانت تتوافر عليه هذه المرأة الخارقة من صفات تلقائية ستمسي مجرد سلعة تجارية بخسة بين أيدي «المعجبين بها»[318].

إن الأمير ميشكين البرئ، الوديع، والمفطور على نبل الذوات المثالية، الحالمة، هو وحده من كان قادرا على إدراك جوهر هذه المرأة النادرة، باعتبارها معادلا أنثويا لعالم كان يريده نقيا، مأنوسا، شريعة الروح فيه هي العليا، أي عالما على مقاس طيبة وصفاء الأمير المغترب بين أناس مهووسين بألوان لا تحصى من الدناءة يعتقدونها مبلغ الوجود بينما هي لا تشكّل سوى قشرته السطحية الرخوة، أناس منشدين إلى المعيش في درجته الصفر بحيث لا تؤرقهم أبدا أسئلة، وتهجاجات، وأحلام، من نوع ما يجثم على كيانه الرهيف، الحساس. وفي حواره مع الجنرال يغان فيدوروفيتش إيبّانتشين سيخاطبه هذا الأخير:

«- أوه، فلكأنك فيلسوف؛ قل لي.. هل تملك بعض المواهب، الإجراءات التي تضمن الخبز اليومي ؟ اعذرني لمرة أخرى..»[319].

315. Maurice Blanchot : L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 378.

316. Michel Haar : Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'etre, Ed. De L'Herne, 1985, p. 119.

317. Michael Khraptechenko : Dostoievski et son héritage littéraire, in : revue «Lettres soviétiques», N 276, 1981, p. 15.

318. Ibd., p. 14.

319. Dostoievski : L'Idiot, T. 1, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll Le livre de poche, Librairie générale Française, 1972, p. 42.

أما الأمير فسيكون ردّه :

«أوه، لا تكلف نفسك عناء الاعتذار، لا، فأنا لا أعتقد أني أملك مواهب أوإجراءات معينة، بل بالعكس أظنّني رجلا مريضا..»[320].

وسواء اعتبرناه فيلسوفا، على حد قول مخاطبه، أورجلا مريضا، مثلما يقرّ هومن جانبه، فإن مأزق هذه الشخصية، التي طرّزها دوستويفسكي بحدب كبير، يعود إلى عجزها عن التلاؤم مع وضع تاريخي ومجتمعي وأخلاقي منحط، وفشلها في تغيير قيم عصرها، مما يجعلها، مثلها مثل الجميلة ناستاسيا فيليبّوفنا، تحس بكونها منبوذة في عالم هوأشرس من نبلها وطيبتها. إن بؤرة الرواية، إن شئنا الإيجاز، تتغذى أساسا من الرمزية الثنائية «للضحية ناستاسيا فيليبّوفنا المزلزلة بشهقاتها الدفينة بسبب ما لحقها من إهانة تعدت الحدود، وللأمير ميشكين وطيبته التي لم يكن لها من نصير»[321].

في تضاعيف نفس القصيدة يكاد يكون الفرش النصي الذي تقتعده الرمزية الثنائية الموصوفة مستجلبا، ضمن أخلاقية تناصية حوارية، وفي جزء واف منه من المسرحية الشعرية، «فاوست»، لفولفغانغ غوته، مما يعني نهوض شخصية أخرى في الشبكة الترميزية للقصيدة. إن استحضار هذه الشخصية يفيد الاستحضار الضمني لواحدة من المعضلات الشديدة التي لازمت التفكير البشري، وهي كيفية الوصول إلى المعرفة العليا، إلى مطلق الدراية، و، بالتالي، إلى منتهى الكمال. فإذا كنا «نجد في فجنر النموذج الخالد للعالم المحصور في بطن الكتب، المتحذلق، المتشدّق بالكلمات المحفوظة الجوفاء، الممتلئ غرورا بما حصّله من علم ميت، الملفّق في التفاصيل الجانبية والتفاهات»[322]، فإن فاوست يمثل نقيضه المتطرف لأنه اقتنع بقصور هذه الطريق في إيصال الكائن الإنساني إلى أقصى درجات الجدارة المعرفية، فرأيناه «يعلن إفلاس العقل في الوصول إلى الحقائق الكبرى بوسائله من العلوم المختلفة»[323]. إن استكناه المجهول لا يمكن أن تفي به إلاّ الوسائل الخارقة من قبيل السحر مثلا، ومن ثم فإن بيعه نفسه، أي فاوست، للشيطان مفستوفليس إنما هوتعلق منه بوسيط ناجع، قادر على أن ييسّر له ارتياد آفاق اللامرئي واللامطروق من العوالم، والمستغلق من الأفكار والمعارف. ف «الفكرة التي

320. Ibd., p. 42.

321. Youri Bondarev : Immensité dénudée des passions, in : revue «Lettres Soviétiques», N 276, 1981, p. 82.

322. فاوست1، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع232، وزارة الإعلام، الكويت، أول يناير 1989، ص111.

323. الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية، دار الثقافة ـ دار العودة، بيروت 1973، ص79.

كان عليه أن ينشئها، لزوما، عن نفسه تتبدى، والحالة هذه، من أكثرها تجرّدا ومفارقة، كما أن وقوعه تحت نوع من الشعور بالانضغاط يتهيأ له معه وكأنه معيق عن موضعة نقطة الارتكاز نوجوده المطلق، لصميم توحده، ولهويته العميقة التي تفوق عقله الذي لم يكن قد تنازل عن سيادته وملكه»[324].

كان هذا إذن عرضا مقتضبا لمناخات النصوص الثلاثة المشتغلة داخل القصيدة، وقد استهدفنا منه الإحاطة، قدر الإمكان، بجوانب تعكس مدى التقاطع القائم بين التجارب الإبداعية التي تنتمي إليها هذه النصوص وبين التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر، ذلك «أن القارئ حين تعرّفه على العنصر التناصي وتفكيكه للنص على ضوء مرجعيته إلى هذا البرنامج التحتي فإن تأويله لا يقف عند مجرد التفكيك، بل يستلزم أيضا الإلمام بتقليد ما أوبشجرة نسب معينة»[325].

إن إدماج القصيدة للنصوص الثلاثة المذكورة في آلية تكوّنها لا يشير إلى عوز بنائي ما، ولا هو، بالعكس من هذا، من باب التحلية النصية أوالبذخ التعبيري، إنه، على الأصح، أحد مظاهر تحققها النصي المكتمل ما دام يتحتم عليها، في غضون انولادها، أن تستأنس بتحققات نصية سابقة عليها وذات قرابة رؤياوية معها في آن، سيان كانت من نوعها أم من أنواع تعبيرية أخرى، لتنفعل بها وتفعل فيها كذلك، عاملة بهذا على تجذير موقعها في مسلسل الإنتاج النصي.. فـ«تكوّن النص إن هوإلاّ مسألة استزادة نصية ذاتية»[326]، وهوما يجعل «اللغة الشعرية تأخذ طابع حوار بين نصوص : بحيث إن كل متوالية إلاّ وهي تنشأ من تعالقها مع أخرى مصدرها متن آخر وذلك بكيفية تلوح معها كل متوالية محكومة بتوجّه مزدوج : نحوفاعلية لاسترجاع «استثارة كتابة مغايرة» وفاعلية الإخطار «تحويل هذه الكتابة»»[327].

هكذا لجأت القصيدة إلى هذا المسلك الإدماجي مفصحة، بمستويات متفاوتة طبعا، عن المزيد النصي الثلاثي المرجعية، موضوع الإدماج. ففي الهامش الذي أفرده الشاعر للقصيدة، في ذيل ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، يشير إلى ما اقترضه من «فاوست»، من جزئها الأول

324. Paul Valery : Comment je vois Goethe, in : Entretiens sur Goethe, collec, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1932, p. 49.

325. Michael Riffaterre : Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 182.

326. Gérard Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1982, p. 264.

327. Julia Kristeva : Recherches pour une sémanalyse, extraits, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1969, p. 120-121.

تحديدا، كما يوضح أن المقصود ب «ناستا»، المتواترة في عرضها، هوناستاسيا فيليبّوفنا، بطلة رواية «الأبله» لدوستويفسكي، وبهذا يكون الشاعر قد أردف إلى المعطى الميثاقي النابع من تصدير القصيدة بمقتطف من قصيدة «مينون يبكي ديوتيما» لهولدرلين معطى إضافيا يهمّ العاملية التناصية القائمة في صلبها النصي.

لكن بغض النظر عن إفادة الهامش وميثاقيته فإن البروز النصي اللافت، في قلب القصيدة، لمسرحية «فاوست» ينبّه القراءة، دونما التباس، إلى ما اقترض منها ثم أخضع لعملية تكييف اقتضاها المشترط البنائي والترميزي للقصيدة. فهذا الجزء الوارد في المسرحية على النحوالتالي :

- فاوست : يا للموت ! أنا أعرف من الطارق - إنه مساعدي - أجمل سعادتي ستتبدّد ! أيفسد

علىّ فيض رؤاي هذا المندسّ الأعجف ! «فجنر يلبس معطف النوم وعلى رأسه قلنسوة الليل، وفي يده مصباح. فاوست يشيح بوجهه متضايقا».

- فجنر : معذرة ! إني أسمعك تفيض في الإلقاء. يقينا كنت تقرأ مأساة يونانية ؟ وهذا فنّ بودّي لوأدركت ذروا منه، لأنه اليوم ذوتأثير كبير، وطالما سمعت من يقولون إن الممثل الهزلي يمكنه أن يعلّم القسّيس[328].

نجده وقد اندمج في نسيج القصيدة على الشكل الآتي:

- يطرق بابي، أعرف هذا الطارق تلميذا
من أتباعي، الآن يجيء الجلف ينغّص
سهرتنا ويبدّد أبهى ساعاتي ؟ لكني
حين أعود أرى شبّاكي مفتوحا والغرفة
خالية، تتأوّه فيها هبّات من ريح
ممطرة، وعلى الجدران ظلال تلقيها أشجار
السروو أشرعة الموتى،
لكن ماذا يبغي
مني هذا المتطفل ؟ أسفاري تتراكم فوق
رفوف أتربة، أوراقي سقط متاع مبتذل
لا طائل فيه،

328. فاوست2، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثاني، النص المسرحي1، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع233، وزارة الإعلام، الكويت، أول فبراير 1989، ص28.

«معذرة أستاذي، كنت
أقلّب في كتبي وسمعتك
تنشد شيئا، قلت لعلك
تقرأ في سفر إغريقي
مأساوي، وبودّي أن
أتعلّم هذا الفن»[329].

ومثلما يظهر فإن القصيدة عملت على تمطيط الشريحة النصية المسرحية، الحوارية، لتأخذ حجم شريحة نصية شعرية حوارية تبث بين مفردات التلفظ المسرحي وتعابيره مفرداتها وتعابيرها الذاتية، هذا من غير أن تغفل عن إبدال جانب من السّجل المعجمي للمسرحية بسجلّها هي «أجمل سعادتي ؛ أبهى ساعاتي»، «أيفسد عليّ فيض رؤاي هذا المندسّ الأعجف ! ؛ الآن يجئ الجلف ينغّص سهرتنا»، «معذرة ! إني سمعتك تفيض في الإلقاء. يقينا كنت تقرأ مأساة يونانية ؛ معذرة أستاذي، كنت أقلّب في كتبي وسمعتك تنشد شيئا، قلت لعلك تقرأ في سفر إغريقي مأساوي»، وأيضا من غير أن تحجم عن إجراء بعض التقليص أوالتقديم أوالتأخير ممّا تراه ضروريا لمبناها النصي، وبهذا «يتضح أن كلمات غوته لم تتحول في قصيدة حسب الشيخ جعفر إلى صور شعرية وحسب وإنما صارت حدثا وشخوصا وحوارا، وغدت جزءا مهمّا وفاعلا في نموقصيدة الشاعر، وما كان مجئ حدث فاوست في قصيدة الشاعر المعاصر إلاّ لأنه بصدد حالة موضوعية تنسجم معها كلمات فاوست أشد الانسجام لأن بطل قصيدة «عين البوم» يعيش حالة شبيهة بحالة بطل غوته، فهومثله يتأمل أشياءه الخاصة فيما يفسد عليه وحدته وتأملاته أصوات وأشخاص وأشباح»[330]. فالقصيدة وهي تشعرن هذا الموقف الحواري إنما هي تتغيا تكثيف ذلك الاصطدام المحتد بين الاضطرام الوجودي والروحي للأنا الشعرية، المتقنعة هنا بالقناع المستتر لفاوست، وبين بؤس المعرفة بالعالم وتسطحها، اللذين ترمز إليهما شخصية فاغنر المستترة هي الأخرى. إن فاغنر يتلامح «على النقيض من فاوست: إنه يؤمن إيمانا شديدا بالعلم المودع في صدور الكتب، بينما فاوست قد ضاق به ذرعا واستشرف إلى اللانهائي والعلم الحي، وهولا يفهم شيئا من تحليقات أستاذه فاوست، حتى ظن لما سمع الحوار بين فاوست و«روح الأرض» أن فاوست إنما كان يلقي نصّا من مأساة يونانية. وذلك لأنه لا

329. عين البوم، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص379-378.

330. د. محسن إطيمش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد 1986، ص281.

يفهم ما يضطرب في نفس فاوست من وجدانات وتطلعات وآلام»[331].

ومهما يكن من أمر البروز النصي أوخفوته لأحد النصوص الثلاثة المسترجعة من طرف القصيدة فإن التوليفة التناصية المجراة في نطاقها تقوم على مبدأ المساواة الضمنية بين هذه النصوص من حيث المواظفة والإشارية. فانطلاقا من عنوان القصيدة الدال، «عين البوم»، يتم تطويقها ثلاثتها بسلطة جامع عنوان Archétitre سيستوجب منها التغاضي عن أنسابها العنوانية وتهييء ما يتوخاه أفق انتظار القصيدة، التناصي، منها. ولأن البومة رمز ملاصق لليل ومستحث لعلاميّته الأونطولوجية فإن ما ستركز القصيدة على استقطاره، أساسا، من النصوص الثلاثة وإدراجه في مساربها الدلالية والرؤياوية هوبلاغتها الليلية العميقة. وبهذا لن تغدوعين البوم مصوّبة، كما في ليل الطبيعة، على ما تسد به رمقها، بل إنها ستتحول إلى ضرب من عين مجازية تقتات هذه المرة على مشاهدات ليل الذوات اليقظة المتخيلة، وعلى اختلاطات ليل العالم وفداحاته، أوبتعبير أدق ليل مينون، والأمير ميشكين، وفاوست، بما هوليل الأنا الشعرية لأنه ليل أورفي بامتياز.

لم يكن في وسع القصيدة أن تستحضر من قصيدة "مينون يبكي ديوتيما" كافة وسائطها الترميزية من أثير، وشمس، ونجمة، ونسور، وبجع، ووحش، وغابة، والإله أبّولو، وربّات الفن الإغريقيات. ومن رواية "الأبله" شخوصها، من غير ناستاسيا فيليبّوفنا، كالأمير ميشكين، وأثاناز إيفانوفيتش توتسكي، والجنرال إيفان فيدوروفيتش، وألكساندرا إيفانوفا، والمرأة العجوز بييلوكونسكا، ولوكيان تيموفييفتش.. وأزمنتها وفضاءاتها وتقلبات أحداثها. ومن مسرحية "فاوست" أسامي أبطالها بدءا بفاوست نفسه وانتهاء بآرييل، والإمبراطور، وبلوتوس، وفوركياس، وهيلانة، مرورا بمفستوفيلس، وفاغنر، ومرغريت.. وعوالمها ومناخاتها وتداعياتها. على أن هذا لم يمنعها في شيء من تكثيف سائر هذه الوسائط وشدّها إلى بوتقتها الخاصة التي تشكّل رمزية ناستاسيا فيليبّوفنا مادتها الأساسية، إذ تستقيم صدى لرمزية إينانا، بما هي مضاعفتها، ول "إيدن" السومرية بطبيعة الحال، كما يتكشف ذلك من الاستثمار المجازي للطفولة، والذاكرة، واليناعة، والابتلال، علاوة على إحدى قرائن العتاقة الحضارية «سفر إغريقي مأساوي». هذا وإذا كانت الإشارة الدالة التي تقوم بها مسرحية "فاوست"، ومعها القصيدة، صوب الزمن الإغريقي تستنهض العاطفة الإغريقية القوية المفرغة من قبل هولدرلين في قصيدته، بحيث تتراءى ديوتيما معادلا لزمن الألوهية، والقداسة، والامتلاء، فإن القبض على زمن أصيل، تمثله ناستاسيا فيليبّوفنا، كان هوشاغل الأمير ميشكين، في حين سيكون

331. فاوست1، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع232، وزارة الإعلام، الكويت، أول يناير 1989، ص109-110.

ختراق حجب زمن بكر، غير مسبوق، تجسده كل من مرغريت، وهيلانة، هوهمّ فاوست خوزق.

إن «ناستا» القصيدة بقدر ما تحيل على اسمها الكامل، وعلى هويتها الأنثوية المتسامية تحيل، بالمناسبة، على عاشقها الأمير ميشكين، الوحيد الذي أمكنه تغوّر جوهرها: «وإذن هذه هي ناستاسيا فيليبّوفنا ؟ قالها هامسا بعد أن تفحص صورتها الشخصية المرسومة بانتباه وفضول. إنها جميلة جمالا أخّاذا، أضافها بغير قليل من الحرارة»[332]، والذوبان المطلق في هالتها : «كان الأمير جالسا جنب ناستاسيا فيليبّوفنا، إنه لم يتوقف عن تمّليها، ممرّرا يديه على شعرها ووجهها كما لو أنها طفلة. كان يضحك منفجرا استجابة لضحكها كما أنه كان على استعداد للبكاء تجاوبا منه مع دموعها»[333]، في ذات الوقت الذي تحيل فيه على شقيقتها الرمزية، ديوتيما، و، رأسا، على عاشقها المتفرد، مينون، الملتاع ببهائها المقدس :

- أنت من انبلج لي في مفرق السبل كنت سلفا
مؤاسيتي عندما استغرقني الليل يا بهاء عاليا
أنت من علّمني، أيتها الملهمة، أن أبصر الأشياء عظيمة
وأن أتغنى، مثلها في هدوء، بالآلهة منشرحا أكثر[334].

وكذلك على شقيقتيها الرمزيتين الأخريين، مرغريت وهيلانة، وتوّا على فاوست، العاشق الفذ الذي كان يستشرف في أنوثتهما المدهشة الحقيقة المكتملة التي كان يتطلع إليها:

- مرجريت : دعني. ستسخر مني. «تنزع الوريقات وتدندن»
- فاوست : بماذا تدندنين ؟
- مرجريت «بصوت نصف مرتفع» :
يحبني - لا يحبني.
- فاوست : أيها الوجه السماوي الرائع !
- مرجريت «تستمر» :
يحبني - لا يحبني - «تنزع الوريقة
الأخيرة وهي تصيح مسرورة» يحبني !

332. Dostoievski : L'Idiot, T 1, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll. Le livre de poche, Librairie générale Française, 1972, p. 48.

333. Dostoievski : L'Idiot, T 2, traduction par G et G. Arout, commentaires de L. Martinez, coll. Le Livre de poche, Librairie générale Française, 1972, p. 423-424.

334. Holderlin : Ménon pleurant Diotima, in : Oeuvres, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Bibliothéque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1967, p. 797.

- فاوست : نعم، يا طفلتي ! لتكن كلمة الزهرة هذه نطقا
إلهيا. إنه يحبك ! أتفهمين ما معنى هذا ؟
إنه يحبك !

....

- فاوست : «يجثو» حبيبك يحبوعند قدميك، وقد جاء لإنقاذك
من هذا الشقاء.
- مرجريت : «تلقي بنفسها عليه» لنركع ولندع القدّيسين !
أنظر، تحت هذه الدركات، تحت العتبة، يزفر
الجحيم ! الشرير، في غضبة مروّعة، يحدث
ضجيجا عجيبا[335].
- هيلانة : أشعر بنفسي بعيدة جدا، ومع ذلك قريبة جدا،
ويطيب لي أن أقول فقط: هأنذي ! ها !
- فاوست : لا أكاد أتنفس، إني أرتعد، والكلمة تقف في
حلقي، هذا حلم، لقد زال النهار والمكان.
- هيلانة : أشعر أن حياتي انتهت لكنها تجددت، وأني
تغلغلت فيك بإخلاص وأنت مجهول لي.
- فاوست : لا تتفحصي مصيرنا الفريد ! الوجود واجب،
حتى ولوكان للحظة واحدة.

....

- هيلانة : «مخاطبة فاوست» المثل القديم يتحقق فيما يتصل
بي، ووأسفاه : وهوأن السعادة والجمال
لا يجتمعان طويلا معا. تمزقت رابطة الحياة مثلما
تمزقت رابطة الحب. وأنا آسفة على كلتيهما
أقول لهما وأنا متألمة : وداعا ! وألقي بنفسي
بين ذراعيك مرة أخرى. يا برسفونيا، خذي
الولد وخذيني !
«تعانق فاوست، وجسمها يختفي والملابس

---

335. فاوست2، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثاني، النص المسرحي1، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع233، وزارة الإعلام، الكويت، أول فبراير 1989، ص178-127-126.

والقناع يبقيان على ذراعيه»[336].

إلاّ أن نساء من محتد كهذا، منذورات للموت والاستحالة، ليس في مكنتهن منح عشاقهن غير التسآل المقضّ، والألم الموجع، لكنهن يبقين لهم أيضا حظوة اختبار ليلهم الشخصي، أي ليل العالم الذي هوليل أورفيوس الماثل في القصيدة هزيعا مدلهمّا ترعاه عين اليوم، وتشيّع فيه الأنا الشعرية إينانا إلى زوالها الأبدي، على غرار ما يفعله مينون مع ديوتيما، والأمير ميشكين مع ناستاسيا فيليبّوفنا، وفاوست مع مرغريت، وهيلانة، غانمة، كأعزّ ما يتبقّى لديها من نزولها إلى العالم السفلي، سهرتها الشائقة-المأساوية مع الموتى.

على تنوع روافد المحفل التناصي في القصيدة وتوزع مرجعيته بين الشعر والرواية والمسرح الشعري، وعلى تراوح الميثاق التناصي الشارط لمقروئيتها بين بروز المقترض النصي أوخفوته، مع مراعاة جملة التنويهات التي تولاها الهامش المذيل للقصيدة. وحتى عند احتسابنا للمواظفة التناصية المسجلة لرواية ثانية هي «الدون كيشوت»، لميغيل دي سرفانتيس، وإن بشكل ملتمع أومتراخ مقارنة مع النصوص الثلاثة الآنفة، فإن الأمر الجدير بالتسطير هوكون القصيدة ظلت حريصة، رغما من تعقد مأموريتها الاسترجاعية، على إنجاز كتابة شاملة، كما قلنا سالفا، لثلاثة نصوص-مستويات كتابية منفصلة، محوّلة ما يعد، مبدئيا، مزيدا نصيا لا غبار عليه إلى عنصر تكويني متأصل في بنيتها، يشتغل، كما العناصر التكوينية الفاعلة في هذه البنية، لحسابها الشعري الخاص الذي تختلف طبيعته، نصيا ولا سياقيا، عن طبيعة الأعمال الإبداعية الثلاثة المسترجعة، ذلك لأنه لا مندوحة، في أيّ فعل تناصي يتم في حقل الشعر بخاصة، عن أن «يخلّص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصدية في اللغة، وبعض سياقاتها. إنه يجب ألاّ نستشعر وراء كلمات عمل شعري الصور النموذجية والمتوضّعة للأجناس التعبيرية «غير الجنس الشعري نفسه»»[337]، لأن من أولى أولويات هذا الأخير إرغامها، تساوقا مع خواصه الأدائية، على تناسي ماضيها النصي، والانقياد إلى إواليته الترهينية الذاتية.

لقد حاولنا إعطاء صورة وافية ما أمكن عن الرصيد النصي المدرج في إطار التجربة الشعرية عبر ما قمنا به من توصيف للفاعلية التناصية الجارية في إطارها، مستهدفين من وراء هذا إظهار مدى انفتاحها على خطابات، وآفاق نصية، ومدونات ملفوظية، الشيء الذي ستكون

---

336. فاوست3، تأليف : جيته، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثالث، النص المسرحي2، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع234، وزارة الإعلام، الكويت، أول مارس 1989، ص205-188-187.

337. ميخائيل باختين : الخطاب الشعري والخطاب الروائي، ترجمة : محمد برادة، مجلة «الكرمل»، ع17، 1985، ص155-156.

له مضاعفات إيجابية بيّنة على تمرحلاتها البنائية والنصية، وكذلك على تدرجاتها الدلالية والرؤياوية. إن الحاجة التناصية في تجربة شعرية شائكة كهذه ليست مسألة واردة وكفى، بل إنها من بين الأمور المحتمة لأن النهوض برؤيا شعرية، كالرؤيا الأورفية، يستدعي توفير رفقة ثقافية مأمونة تدعم بها الكتابة الشعرية انتقالاتها الرؤياوية المتصاعدة، رفقة تصنعها كتابات قريبة النسب منها، تقيها الاستنجاد بعناصر قد لا تحوز على أية شرعية إبداعية ثابتة. فـ«الوظائف المتصلة بالتحدّد تستوجب بوضوح من النص الشعري أن يكون مكتفيا بذاته : أمّا في حالة وجود مرجع خارجي فإن الإحالة لا تكون في اتجاه الواقع البعيد عن هنا، لأن ما من مرجع إلاّ ويحال على نصوص أخرى»[338]، بمعنى على المجال الحيوي لكل منجز نصي، الشيء الذي يستخلص منه «أن الكلام، سالفه وحاضره، يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج»[339]. لذا فإن التجربة الشعرية وهي تؤسس وضعها الإنتاجي المقنن، انطلاقا من هذا المبدأ وتوافقا معه، كانت تطلعنا، ضمنيا، على «1» ما يجري في نطاق المتوالية الأدبية. 2» وما يجري في مضمار تمفصل هذه المتوالية مع المتواليات الأخرى، المجتمعية / التاريخية»[340]، أي مع الواقع البرّاني المتعين خارج هويتها النصية الخالصة.

338. Michael Riffaterre : L'Illusion référentielle, in : Littérature et réalité, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 118.

339. رولان بارت : نظرية النص، ترجمة وتعليق : محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع3، صيف 1988، ص96.

340. Jean-Louis Houdebine : Première approche de la notion de texte, in : Tel Quel, théorie d'ensemble, choix, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1968, p. 267.

الفصل الرابع

البناء الدلالي في المتن

من خلال المدخل الذي خصصناه للفصل المتعلق بالبناء الشكلي في المتن أوضحنا، بشيء من التفصيل، دواعي اتخاذنا مسلك التوصيف القطاعي لمكونات المتن وعناصره الشعرية، أي لماذا اقتطعنا، في البداية، المستويات الشكلية من معجم، وتركيب، وإيقاع، متعرضين لمكانية التجربة الشعرية، لاقتصادها ا لمجازي والرمزي، ثم أخضعناها منفصلة - متداخلة لتحليل مستقل. فما قمنا به يندرج، مثلما سبق أن أكدنا، في إطار إجرائي محض قصدنا منه تيسير مأمورية الإحاطة بمتن شعري متراكب الأصعدة، متعدد المعطيات.

إن هذا المسلك، لمرة أخرى، ليس المراد منه عزل الجانب الشكلي في المتن عن الجانب الدلالي بقدر ما هوإمكانية تحليلية ينفسح معها متسع توصيفي، ثنائي، لكلا الجانبين، ويغدو، من جرّائها، متاحا تبيّن الخطوط العريضة، والدقيقة، لمواظفتهما، لكن في نطاق وعي منهجي ثابت برسوخ تعالقهما الشعري من جهة، وانشراطهما بإوالية الرؤيا الشعرية وسيرورتها من جهة ثانية.

وإذن ونحن نقوم، ضمن الفصل الثاني، بتشخيص محددات البناء الشكلي في المتن، فإننا كنا، عمقيا، نرصد طرائق الإنتاج الدلالي وحيثياته في رحابه، وأيضا المناحي البنائية والنصية المختلفة للعاملية الرؤياوية في فضائه، بمعنى أننا كنا بصدد توصيف تغطي استراتيجيته الاستقرائية البنية الشاملة للمتن في تلابساتها الدّالية السافرة والخفية. أما من حيث اختصاص الفصل الثالث بمسألة التعدي النصي للمتن، سواء ما تعلق منها بتجليات العتبانية النصية أوما كان له مساس بالفاعلية التناصية، فإن هذا التموقع يرجع بالأساس إلى كون ما أنجزناه من استكشافات لأوجه المواظفة البنائية والنصية التي أفرزتها المستويات الشكلية قد بلغت مداها المفترض عندما خولت للتحليل شأن تعيين الدلالات المركزية في المتن، وتسجيل ملموسيتها في أكثر من سياق، مصغّرا كان أم ممتدا، الشيء الذي استوجب الخوض في مسألة التعدي النصي للمتن، أي تتبع مختلف القنوات التي أرستها التجربة الشعرية في اتجاه أنظمة لانصية

أومجالات نصية تربطها بها وشائج متنوعة، أتينا على شرحها، وذلك من أجل إشباع بنيتها الدلالية، وتغذية اشتغالها الرؤياوي.

إن المتن باعتباره وحدة بنائية ونصية كبرى منسجمة، من داخل تنوع موارده وتغاير منسقياته بطبيعة الحال، ليعد نظاما إشاريا متماسكا مؤهلا لبلورة فضاءات دلالية تتوزع بين التمركز والانتشار، «إذ أن كل نظام دال لابد أن يعرف من الطريقة التي ينتج بها الدلالة، ومثل هذا النظام يجب أن يحدّد الوحدات التي يستخدمها لكي ينتج «المعنى»، وأن يحدّد أيضا نوعية «المعنى» المنتج»[341]. وبما أن المتن تؤطره رؤيا شعرية ذات مرجعية أسطورية هي الرؤيا الأورفية، فإن هذا المستلزم لسوف يستتبع انتصاب قواعد تشييدية كبرى، هي الأخرى، بناء على فاعليتها ستتولد الفضاءات الدلالية المذكورة وتتضح درجة بؤريتها - تشدّدها أوارتخائها - تهاونها، بحيث «ترتبط البنية الكبرى بالقضايا المعبّر عنها بواسطة ما يسمى القواعد الكبرى «Macro-Règles». فهذه القواعد تحدد ما هوالأكثر جوهرية في مضمون نص متناول ككلّ. إذن، إن القواعد الكبرى تلغي بعض التفاصيل وتقصر معلومة النص بالتالي على الأساس»[342].

إن استخلاص طبيعة فاعلية هذه القواعد هوما شكّل مناط اهتمامنا طوال الفصل الثاني، ممّا مكننا من معاينة المؤشر البنائي والنصي، التصاعدي، للغة شعرية بقدر ما تؤجج الطاقة الرؤياوية ف المتن تتأجج بها في ذات الوقت، منتقلة وإياها من أفق البساطة والغنائية إلى أفق الدرامية والمركبية، وذلك وفقا لما تم تشخيصه، مفصلا، في حينه. وفي تضاعيف هذا التصاعد كانت البنية الدلالية لا تتوانى عن ترتيب تمظهراتها وتفضية تبنيناتها الفرعية، منشطرة إمّا إلى ما هونواتي، توليدي، أوإلى ما له أدوار رافدة، إسنادية، منخرطة، على هذا المنوال، في صميم الآلية التكوينية الموحدة للمتن برمته، ومن ثم ف «أن نتحدث عن وحدة المضمون والشكل في عمل أدبي موفق معناه أن خطاطة بنائية واحدة هي المستحكمة في مختلف مستوياته التنظيمية»[343].

إن تنفذ ضميرين شعريين في رقاب التجربة الشعرية، هما الأنا الشعرية، الأورفية

---

341 – إميل بنفنست: سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، ط2، الدار البيضاء1987، ص21.

342 – تون. أ. فان ديجك: النص، بناه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، ترجمة: جورج أبي صالح، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع5، شتاء1989، ص64.

343- Umberto Eco: La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Ed. Mercure de France, 1972, p. 129

الهوية، وال «هي» الشعرية، إينانا السومرية، واندراجهما، تساوقا مع الحاجة الرؤياوية لهذه التجربة، في توضّعات رمزية داخل الزمن والمكان الشعريين، لمن شأنه إعطاء البناء الدلالي صبغة تحولية، متنامية، وانفجارية. وعلى الغرار مما سلف تبيانه فإن انفصال الأنا الشعرية عن مسقط رأسها الروحي، أي عن «إيدن» السومرية، سيزج بها في توضّع اغترابي مفرط الحدة، أما استيهامها في اللحظة العشقية الممتلئة التي تؤسسها الملاقاة الخاطفة، المتخيلة، مع إينانا فبقدر ما هوتعبير عن الانتقال إلى توضّع آخر، ونقصد به الحب، يأخذ، في نفس الآونة، طابع تكريس للتوضّع الأول ما دام الاغتراب لا يقتصر فقط على الأنا الشعرية وإنما ينسحب كذلك على إينانا لكونها تكثف جماع الاستذكارات الأورفية لعالم رعوي، فردوسي، وحلمي، يبدومتساميا على عالم أرضي نقيض، بائس، ومن غير ما رواء. وحينما يترسخ اليقين الرؤياوي للأنا الشعرية، الطالعة من ظلمات العالم السفلي، بموت إينانا و، بالتالي، استحالة استرجاع «إيدن» السومرية، فإن التجربة الشعرية لا تنفتح ما عدا على دلالة ثالثة، هي دلالة الموت، التي تشتغل مجازيا ورمزيا سواء على جملة من الذوات الذاوية أوعلى أطراف العالم وعناصره المتفتتة وكفى، بل وترتفع بدلالة الاغتراب إلى أوج مأساويتها، بمعنى تصوير اغتراب أنا شعرية ليس لها ما يسوّغ تصالحها مع وجود بدون معنى. ولا ريب في أن هذا المنحى التدرجي في الانبناء الدلالي، بما هوخاصية طاغية في الأعمال الأدبية المركبة، لمن بين ما يجعل المتن، بالضرورة، ذا قابلية لنوع من القراءة الدلالية التصاعدية، لأن «الإرسالية الجمالية تسمح بتأويل مفتوح ومتصاعد»[344] من حيث المبدأ، فأحرى في الأعمال الأدبية المركبة التي تدخل في عداد الإرساليات الجمالية المعقدة البناء.

إننا ونحن نغور في سراديب المتن، مقتفين مؤشر العاملية الرؤياوية فإن مسلكنا هذا لم يكن ليمس سوى جانب البناء الشكلي، في تشعباته وتراكباته المطردة، بل إن مساسه، وإن كان بصفة غير مباشرة، لجانب البناء الدلالي، في تداخلاته وتمفصلاته المتواترة، هومن نفس الدرجة والقدر أيضا. ذلك أننا كنا، ضمنيا، بصدد التعرف على «الدينامية المجردة التي كانت اللغة تتنسّق، من خلالها، على هيئة نصوص، ارتكازا على قوانين ذاتية، وتخلق المعنى في استقلال عن مشيئة المتلفظ»[345]. إن تخلّق الدلالات الثلاث، الملمع إليها، وتدرجها، وانصبابها في بعضها البعض، لمّا سيقع تحفيزه، مثلما رأينا، توسطا برمزية الهبوط إلى العالم السفلي، كما لوأن الأمر يتعلق بثلاثة أدراج رئيسية توجّب على الأنا الشعرية عبورها داخل زمن ومكان

344- Ibd., p. 133

345- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1992, p. 30

متخيلين بغاية الوقوف على موت إينانا، وذلك في انسجام تام مع تمرحل البناء الشكلي وتطور أساليبه وتمظهراته.

إن الطابع المتنامي للإنتاجية الدلالية في المتن، بالنظر لما ذكرناه من اعتبارات، ليقتضي، من بين ما يقتضيه، التعامل مع الدلالات الثلاث المركزية من زاوية تتاليها وتناوبها النصيين ما دام هذا التتالي وذلك التناوب يتجاوبان مع الطابع المتنامي للإنتاجية الشكلية والرؤياوية في هذا المتن. فباستفرادنا بكل دلالة على حدة قد نقوى على الإحاطة الفعالة بمناحي مواظفتها، لأن «الفهم يتم بواسطة التفسيرات المتلاحقة لمستويات الدلالات وبواسطة التعمق التدريجي في النص»[346]. لكن هذا الاستفراد، الذي يبقى مع هذا عملا مسطريا لا يخلومن إيجابية، سنلجأ إليه دونما إغفال منا للخاصية التداخلية للدلالات المركزية ثلاثتها، وغير مسقطين، أيضا، من الاعتبار واقع انجذابها إلى نواة رؤياوية واحدة تتقعّر التجربة الشعرية وتقوم بتفعيلها. «إن النص، من منظور المعنى، ليعتبر متوالية خطية لمجموعة من الوحدات الإخبارية، أما من حيث الدالّية فإنه يعد كلاّ دلاليا موحدا»[347].

إن بذرات دلالات الاغتراب، والحب، والموت، توجد في تربة ديوان «نخلة الله»، الذي هومبتدأ التجربة الشعرية وبوابتها، بيد أننا نكتشفها ناهضة بقوة في فضاء ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، الذي هومنتهى هذه التجربة وخاتمتها، وبين هذين الديوانين نلفيها متنامية في دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، هذا لكون المتن، شأنه شأن أي نص مفرد، ليس إلاّ «تنويعا أوتعديلا لبنية موضوعاتية، رمزية، من أيّ صنف كان، وباتصال هذا التعالق داخل بنية واحدة تنشأ الدالّية»[348]. ومن هنا فإن هذه الدالّية هي التي ستجيز بروز دلالة الاغتراب في موقع محدد، من نطاق المتن، وتضاؤلها الواضح في موقع آخر منه، أوانفراز دلالة الحب في موقع بعينه ثم تواريها البيّن في موضع ثان، أوالتشديد على دلالة الموت في سياق ما وتراخيها في سياق مقابل، بمعنى أن سيرورتها هي العامل المتحكم في الشكل المتوالي والمتناوب الذي اتخذته هذه الدلالات وهي تتبنين متمايزة، من حيث مثولها النصي، ومتفاعلة، بموجب الإرغام الدالّي.

إن الاغتراب، والحب، والموت، ماهيات نفسية وذهنية، أونطولوجية وأخلاقية، ما

346 - سيرغي فاسيليف: مستويات فهم النص، ترجمة: عاطف أبوجمرة، مجلة «المعرفة»، س23، ع270، غشت1984، ص155.

347- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 13

348- Ibd., p. 17

في ذلك شك، أي أن علاميّتها تبدو متأصلة، عند المنطلق، في واقع خارج - نصي. ولأن النص الأدبي يستمد من الواقع، أيّ واقع، لغاته، وموضوعاته، وأشياءه فيخضعها لتركيب جديد تفقد إثره صلاتها بهذا الواقع، فإن الحديث عن الدلالات الثلاث لابد وأن يراعي كونها عبارة عن تحققات علاميّة تنتظمها مشترطات الخلق الشعري وأوفاقه التخيلية. «إن الدال والمدلول لا يمكنهما بلورة علامة إلاّ عند تموضعهما في مجاورة فضائية - زمنية»[349]، لذا فإن مرد هذه التحققات العلاميّة، في الحقيقة، إلى فعل التلازم، القائم شعريا، بين دوال ومدلولات مركوزة سوية في أرضية التجربة الشعرية ومتعانقة في انسراح عالمها المستنهض.

وسعيا وراء توفير أوفى ما يمكن من التغايرات الإيحائية والتبدلات الإيهامية، تقوية لكفاية العالم المستنهض وتجذيرا لحيويته العلاميّة، ستسلك التجربة الشعرية استراتيجية التقنيع والترميز، نعني بهذا أنها ستجعل الذاتين الشعريتين الرئيسيتين في رحابها، الأنا الشعرية وإينانا، عرضة لجملة من التحويلات والمسوخات الدالة، بحيث ستلبسان أسماء وكنيات عدة، وتنتقلان بين تواريخ وجغرافيات وثقافات مختلفة، وتعيشان حيوات ومواقف وانفعالات متراوحة، الشيء الذي سيضفي على متخيل علاقتهما الثنائية، في الأصل، صبغة كونية متعالية، ويمد معيشهما الشعري، في الجوهر، بمجالية سمتها الكثارية، والتنوع، والحركية.

فحول الأنا الشعرية وإينانا، أوفي مدار أقنعتهما ورموزهما، أي مضاعفاتهما، ستنعقد الإنتاجية الدلالية وتتوالى وتتناوب حقولها مراكمة، جراء هذه الوجهة الأدائية، حيثيات وتلوينات وتداعيات، لا حدود لتوالدها، تقترن بذوات ذكورية وأنثوية متخيلة تنتمي إلى مرجعيات واقعية، أودينية، أوصوفية، أوأسطورية، أوحكائية شعبية، أوفكرية، أوإبداعية، لا حصر لها.

إن «مصطلح «القناع» Masque أو Mask غالبا ما يتداخل مع مصطلح مقارب هو مصطلح "الشخصية" أو "الشخصية المتخيلة" Persona التي يخلقها الشاعر، وقد يشير أحيانا إلى قناع الشاعر، وهكذا يصبح هذان المصطلحان - القناع والشخصية المتخيلة - مترادفين تقريبا»[350]. وعادة ما «يتخذ الشاعر من الشخصية التي يستخدمها واحدا من مواقف ثلاثة: إمّا أن يتحد بها ويتخذ منها قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه، مستخدما صيغة ضمير المتكلم، وإمّا أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثا إليها ومستخدما صيغة ضمير المخاطب، وإمّا أن يتحدث عنها

349- Jean Cohen: Le haut langage, théorie de la poéticité, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 201

350 - فاضل ثامر: مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1987، ص251.

مستخدما صيغة ضمير الغائب»[351]. على أن مصطلح القناع أومصطلح الشخصية المتخيلة كثيرا ما يستثير مفهوم الترميز، أي التعبير توسطا برمز من الرموز، وخاصة في حقل، كالشعر، يقوم فيه التعبير على اقتصاد ترميزي مركب ينضوي إليه أكثر من مورد ومن وسيلة. ف «الكلمات تعتبر علامات «فقط» في اللغة اليومية، أمّا في الشعر فإنها تتحول إلى رموز»[352]. وإذا كان هذا التحول يسري على كافة الكلمات المشعرنة، بلا استثناء، فما بالنا بالأسماء المحمّلة، قبل أن تصير إلى سلطة الترميز الشعري المقنن، بشحنة رمزية لصيقة بعلاميّتها التداولية. وبخصوص «الرمز Symbol فهوعلامة تشير إلى الموضوعة التي تعبّر عنها عبر عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته. فالرمز إذن نمط عام أوعرف أي أنه العلامة العرفية، ولهذا فهويتصرف عبر نسخة مطابقة. وهوليس عاما في ذاته فحسب وإنما الموضوعة التي يشير إليها بطبيعة عامة أيضا»[353]. ولأنه،أي الرمز، يمتلك هذه الخاصية فإنه يستجيب كثيرا لحاجة الكتابة الشعرية الترميزية، لأنها تجد في امتلائه الإشاري وفائض كثافته ما تلتحم به أنسجة شبكتها الرمزية الذاتية وما يغتني به الهاجس الجمعي لنشاطيتها الرؤياوية، وذلك باعتبار الشاعر الصوت الناطق بمشاغل كلّية إنسانية عريضة، لكن في إطار تعالق تكون نتائجه التخيلية لفائدة هذه الكتابة ومتسقة مع مراميها واستهدافاتها المرسومة.

إن البعد الترميزي، سواء في القناع أوفي الشخصية المتخيلة، لهوأحد المعطيات الثابتة في مختلف التجارب الشعرية التي يستقر اختيارها على هذا النمط من الأداء، ومن ثم التداخل الوارد ليس بين القناع والشخصية المتخيلة وكفى، بل وبينهما، مجتمعين، وبين الرمز ما دامت هذه التوسلات الثلاث تنصب كافّتها في تفعيل النجاعة الترميزية لهذه التجارب من خلال مجموعة من الوسائط الدالة التي تقوم مقام قنوات معلميّة Facteurs de Repérage في فضاء معقد السبل، متعرج الممرات، أو، بالأولى، متفاقم الكثافة، لذا يصح القول بأنه «بمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى»[354].

351 – د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس1978، ص262.

352- Tzevetan Todorov: Les genres du discours, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1978, p. 101

353 – تشارلز سوندرس بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الأول، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء1986، ص142.

354 – جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول»، المجلد1، ع4، يوليوز1981، ص125.

إن مرتكز هذه التقنية هوالاستعانة بشخصية تنتمي إلى زمن سابق على زمن التجربة الشعرية، إلى دائرة التراث في معظم الحالات. «ولاشك في أن الشخصية التراثية تستوعب أكثر من مضمون تعبيري، طبقا لنمط هذه الشخصية ونوعيتها، فمن أسطورية شعبية إلى تاريخية ومن دينية إلى أدبية»[355]. ومع ما تنماز به هذه الأصناف من الشخصيات من ثراء ووظيفية، لا ينكران، في هذا المضمار تبقى «الأسطورة في الشعر الحديث بؤرة دلالية تتوحد فيها الذات الفردية بذوات أخرى أسطورية، أوتاريخية أحيانا، هي تنام وتفرّع وتجلّ للذات الفردية في وجوهها المختلفة»[356]. ورغما من ماضوية الشخصية المستعان بها، ومن كون ما يلتصق بها من أحداث يؤول إلى زمن منفصل عن زمن التجربة الشعرية فإن «القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن في قدرتها على تفسير الحاضر والماضي معا، فتستطيع قصيدة القناع - بالجمع بينهما - أن تكشف عن المستقبل»[357].

من هذا المنظور كان لجوء الشاعر إذن إلى تضعف الذاتين الرئيسيتين في التجربة الشعرية عبر مجموعة من الأقنعة والرموز التي ستتموضع إمّا في شكل ضمائر أنا متلفظة بذاتها أوفي هيئة ضمائر مخاطب تناط بها وظيفة تلفظية حوارية، أوفي صيغة ضمائر غائب تتولى الأنا الشعرية شأن الحديث عنها. وفي انسجام مع تدرج الكتابة الشعرية في نطاق التجربة سيكون تنامي المواكبة التقنيعية والترميزية للأنا الشعرية وإينانا، مع تنويع مرجعياتها وتجويد طرائق إنجازها، أي أن مستوى هذه المواكبة لم يكن ليتوقف عن التطور والارتقاء، وذلك اطرادا مع انتقال الجملة الشعرية في المتن من صعيد الغنائية والبساطة إلى صعيد الدرامية والمركبية.

ففي أحشاء المرحلة الشعرية الغنائية - البسيطة، في التجربة، سيبدأ تبلور المنزع التقنيعي والترميزي لدى الشاعر، وتحديدا في قصيدة «الصخر والندى»، من ديوان «نخلة الله»، التي جرى فيها توظيف قناعي يوحنا المعمدان، والحسين بن علي، لينفجر بقوة مع انطلاق المرحلة الشعرية الدرامية - المركبة، وأساسا بدءا من قصيدة «الملكة والمتسول»، من ديوان «الطائر الخشبي»، نظرا لما أمست تتطلبه الجملة الشعرية، في أثناء هذه المرحلة، من إسنادات وانتدابات، مهما يكن مقامها الضميري، تغالب بها مشاقّ الاشتغال الدرامي - المركب، بحيث «تنتمي قصيدة القناع إلى الأداء الدرامي، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد

---

355 - علي حداد حسين: قصيدة القناع، دراسة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر، مجلة «الأقلام»، س22، ع12-11، نونبر - دجنبر1987، ص258.

356 - د. كمال أبوديب: الواحد / المتعدد، دراسة في الأصول التصورية للشعر الحديث، مجلة «كلمات»، ع2، صيف 1984، ص40.

357 - جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول»، المجلد1، ع4، يوليوز1981، ص125.

شخصه أوصوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أويتحد بها، أويخلقها خلقا جديدا، وسيحمّلها آراءه ومواقفه، تماما كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أويوحي به»[358].

قد يسمي الشاعر أقنعته ورموزه، وقد يكتفي بالإيماء إليها بواسطة قرائن أوملابسات لصيقة بها، إلاّ أن الجانب الأساسي، في تقنية كهذه، هوأنها تعمق الوشائج القائمة، أصلا، بين كل من الأنا الشعرية وإينانا من ناحية وبين مختلف الذوات المستحضرة إلى جوارهما، في كنف خبرة رؤياوية تعنيها هي الأخرى. لذلك لا غرابة في أن ينتقل الموقف الحواري، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، من ديوان «عبر الحائط.. في المرآة»، مثلا، إلى وضعية اندماج تام بين الأنا الشعرية وضمير المخاطب النواسي تجسدها صيغة ال «نحن» التي هي، جوهريا، حاصل إذابة كلا الضميرين في مصهرة قناع جديد يحتويهما ويتعالى عليهما، في نفس الآن، إذ ممّا يتوجب الإلماع إليه في هذا الباب كون ««القناع» ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته. إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في نفس الوقت. ينطق صوت الشاعر لأنه - أي القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أوالأسطورة ليتلفظ بها ما يريد. ولكن القناع - في نفس الوقت - لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو- فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية أوالأسطورية أوالمخترعة وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا أوذاك، وإنما هوصوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا»[359].

358 - د. محسن إطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص103.

359 - جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول»، المجلد1، ع4، يوليوز1981، ص123.

المبحث الأول

دلالة الاغتراب.. تحولات أورفيوس

يعتبر مفهوم الاغتراب أحد أوثق المفاهيم صلة بإشكالية الوجود الإنساني، ذلك أن الإنسان لم ينقطع، منذ فجر البشرية، عن الوفاء لإحساسه بكونه منتزعا من شرطه الوجودي التام، لأنه ملقى به بعيدا عن لحظة جوهرية في كينونته، متصرّمة أوآتية، ربّما، ومحكوم عليه بأن يحيا، على ضوء هذا، وضعية قلقة، شقيّة، لا تمنحه سوى ما كان من شعوره بالنقص، بالانحجاز،، و، بالتالي، بالاغتراب عن إمكانية تحقّقه ذاتا جذرية، ممتلئة، ومندغمة في عالم يليق بها. «فالجانب اللغوي في دراسات الاغتراب يوحي بأن هناك شيئا مرغوبا وطبيعيا قد ضاع أوفقد، أي أن علاقة إيجابية قد انقطعت وتلاشت عن الوجود»[360]. ولا يختلف الجانب الفلسفي في هذه الدراسات كثيرا عمّا حدّد للاغتراب من معاني لغوية أوّلية، مثال ذلك ما نقف عليه في وجهة النظر الهايدغرية، إذ نجدها تنص على أن «نمط الوجود اليومي هوالوجود الزائف «غير الأصيل للإنسان» «...» وتميزه الثرثرة «...» والفضول «...» والالتباس «...»، فالوجود غير الأصيل هووجود ثانوي مستهلك وسطحي، حيث إنه يعتمد على السماع عن الآخرين. إنه سقوط «...Verfallen» الوجود الإنساني: حيث يستسلم هذا الأخير للعالم. صحيح أن ذلك يجلب السكينة لكنه يجلب الغربة «...Entfremdung» كذلك»[361].

فسواء من الناحية اللغوية أومن الناحية الفلسفية «تعبّر هذه المقولة في أبسط أشكالها عن أن المجتمع والبشر ليسوا في واقع حياتهم ما يمكن أن يكونوه بحسب ماهيتهم وإمكاناتهم.

360- قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة «عالم الفكر»، المجلد10، ع1، أبريل - مايو- يونيو1979، ص31.

361 - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل1984، ص246.

ذلك أنهم في الحقيقة مغتربون عن هذه الإمكانات وتلك الماهية»[362]. ولاشك في أن مختلف صنوف الاغترابات: الوجودية، والحضارية، والأخلاقية، والاقتصادية، والجغرافية.. تؤول إلى الاغتراب الأول، الضارب في قدامة الوجود البشري، الذي نشأت فكرته، في المبدأ، في رحاب الأساطير الكونية الكبرى والعقائد الدينية السماوية. كذا «تبرز فكرة الاغتراب أيضا في سفر التكوين Genisis في الدراما الأساسية المتعلقة بخلق وسقوط الإنسان، وانفصاله المتمثل في قصة الإنسان والثمرة المحرمة والخروج من جنة عدن، ومواجهة الحياة المزدوجة القائمة على الصراع بين الجسد والروح»[363].

وباعتبار الشعراء فئة متضخمة الحساسية بالوجود، شديدة التبرم من ضحالته وتسطحه، فإن مسألة الاغتراب سوف تلقى في الكتابة الشعرية مجالها التعبيري الأنسب، بل وستستعيد داخلها منتهى حدّيتها الأسطورية والدينية. ومن هنا لا مبالغة في القول بأن أقصى حالات الاغتراب هي تلك التي يحياها الشعراء العميقون، وبكون أجلى صور الاغتراب واستيهاماته هي تلك التي تمدنا بها قصائدهم ودواوينهم. فنحن نجد أن «مصطلح اغتراب يأتي في سياق «العزلة» «Isolation» وهوأكثر ما يستعمل في وصف وتحليل دور المفكر أوالمثقف الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد Detachement»[364]، بمعنى أننا نجده في سياق توصيف مدى الانفصال المفرط الذي يعيشه المنتجون الفكريون حيال الواقع القائم، كما نلفيه يصطبغ بدلالة الغربة، بما يترتب عنها من ضياع مادي ورمزي، ولو«أن محور الشعور بالغربة والضياع هوفي الحقيقة تفريغ على المحور الأساسي العام، محور الذات والوجود»[365].

إن عدم الثبات في أرض ما، في بقعة ما، أوفي مدينة ما.. لهومن السمات المتأصلة في سير الشعراء والمبدعين بشكل عام. وبقدر ما يأخذ الانتقال في المكان بعدا ماديا ظاهرا فإن فحواه الروحي مما لا غبار عليه، لأن التضايق من الركون إلى محل بعينه لا يمس فقط جانب العلاقة الجسدية التي تشدهم إليه، وإنما هويتعداه إلى ذلك الاختناق الروحي الثقيل الذي غالبا

362– د. عبد الغفار مكاوي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب، الحولية13، الرسالة88، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 1993، ص25.

363 – قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة «عالم الفكر»، المجلد10، ع1، أبريل – مايو– يونيو1979، ص19.

364 – نفسه، ص17.

365 – الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص319.

ما ينزل بوطأته على كياناتهم ومخيلاتهم في نقاط ومواضع شتى من العالم يصممون على النظر إليها كجسور أومعابر بين طرفي وطن رمزي تليد، مضاع، ومأمولة استعادته في ذات الوقت. ف «اختيار الذهاب إلى مكان مغاير خضوعا لمحفزات ذات طبيعة أنانية وبغاية تتبع أثر الفكرة - المثال، الحلم بمعنى مختلف: على هذا النحويتحول المنفى إلى استراتيجية أدبية، إلى نوع من المكر الإبداعي»[366].

وفي تجربة التيه والارتحال التي عاشها حسب الشيخ جعفر بعد أن ترك مدينته العمارة، الواقعة في الجنوب العراقي، أي في السويداء من بلاد سومر القديمة، مسقط رأسه الرؤياوي، ليضرب في أرجاء العالم، موسكووفيينا وبرلين، قبل أن يستقر في بغداد، على مرمى حجر من سومر، استطاع، كشاعر حقيقي يكتب عن مسؤولية وعن احتراق، أن يستجمع، من خلال استراتيجية النفي، لأناه الشعرية المنتدبة في كتابته الشعرية أرصدة لا يستهان بها من الخبرات والانفعالات والمشاهدات، واضعا رهن إشارتها سبل تصليب إحساسها المأساوي بتخثر زمن العالم ومكانيته، بتبلد الأنساق والتنميطات والعوائد، وبخمول الروح داخل رتوب المعيش الأرضي، العام، وتكراريته.

وكما في سائر الكتابات الشعرية ذات المرتكز الرؤياوي الأورفي فإن مرد اصطدام الأنا الشعرية بالعالم وقنوطها في تجهّمه وانغلاقه، في الإطار المحدد الذي يعنينا، إلى تعلقها بعالم ماضوي، متسام، يزخر برمزية عدنية بليغة، بحيث «إن الإحساس بالنفي يستدعي، كصورة مكمّلة، التذكّر النوستالجي لمسقط رأس. ويتم الأمر كما لوأن إعادة بناء فردوس رحمي ليست بمثابة حلم إيقاظي «وبالتالي محض فرضية للخلاص»، بقدر ما هي تجربة عميقة تحتفظ بجانب من ذكراها بعض الأذهان البدائية»[367]. إن النقلة التي اجتازتها الأنا الشعرية، بناء على ما مرت به التجربة الشعرية من تحولات بنائية ونصية ورؤياوية، من كنف عالم بدئي، رعوي، حبوري، إلى رحاب عالم مصطنع، متيبّس، تراجيدي، لهي تمثيل لاقتلاع عنيف من الجذور، ونعلها تجسيد لسقوط خطيئوي يتزيّا بذات الملامح والقسمات التي يملكها السقوط سيان في المتخيل الأسطوري أوفي الفكر الديني. إن عالمها الأصلي عالم أمومي تؤسسه الطفولة، والحب، والامتلاء الوجودي، عالم تشيده استرجاعات الذاكرة وتماهيات الروح، احتماء منها، أي الأنا، تجاه ما تحسه، في عالمها الطارئ، من شغور، وفقد، ويتم وجودي ذريع. فالاكتمال

366- Robert Louit: La stratégie de l'exil, in: revue «Magazine Littéraire», N 221, juillet-aout 1985 p. 23

367- Jean Roudaut: L'homme, CE dieu tombé qui se souvient des cieux, in: revue «Magazine Littéraire», N 221, juillet-aout1985, p. 21

هوصفة العالم الأول بينما النقص هوصفة العالم الثاني، وفي المسافة الرمزية الفاصلة بين فرادة «إيدن» السومرية وسموقها المثالي وبين مشاعية الكينونة وفوضاها في عالم يباب كان لابد لارتكاسة روحية من هذا الحجم أن تجد طريق التعبير عن نفسها وذلك من خلال تمثلات التجرد، والعزلة، والحزن، والضياع، المنصبة تلقائيا في بؤرة الاغتراب.

إن انوجاد الأنا الشعرية، هكذا فجأة، داخل المعيش الأرضي، العام، وفي غمرة ابتذاله، وتفكّكه، يبقى من صميم الموقف الدال الذي اندرج إليه أورفيوس حين مجيئه إلى عالم تحكمه شريعة العنف، والبهيمية، والرذيلة. ف «لقد كان الناس يحيون في الغابات عندما أتاهم شخص مقدس، رسول من عند الآلهة، وهوأورفيه، فحوّلهم عن الجريمة والطعام الدنس، ولهذا السبب قيل إنه روّض النمور والأسود المتوحشة... تلك كانت هي الحكمة قديما؛ إنها التمييز ما بين المقدس والمدنس، ومنع العلاقات الجنسية الإباحية، وتثبيت قانون للزواج، إنها إشارة البيوت، وحفر القوانين على شجر البلوط. وبذلك اكتسب الشعراء الملهمون المجد والاسم الإلهي، ومعهم أتباعهم»[368].

إن أورفيوس سيطمح إلى صنع عالم سائغ يحمل قبسا من عالم الألوهية، عالم تختزله يوريديس، الأنثى الكاملة خلقة وروحا، لذلك فإنه وهويزداد غراما بحبيبته، التي ستحرمها منه آلهة العالم السفلي، فإنما هويؤكد، في العمق، استمساكه بترتيب هيئة قدسية، مريئة، لعالم منحط بلغ من عناده وتصلّبه أن أودى بأورفيوس، الشاعر والمغني الحالم، نفسه وحكم عليه بالموت، دليلا على استحالة تكييف الوجود على مقاس ما يتطلع إليه الحالمون في كل الأزمنة. وعليه فأن تلوذ الأنا الشعرية، المجهضة رغائبها الحلمية في ترويض هيئة عالمها الطارئ كيما يرتدي صورة «إيدن» السومرية، بماضيها الروحي وتستنجد بغضاضته فما ذلك إلاّ تعبير منها عن انتمائها إلى عالم آخر وعن ولائها لذاكرته، عالم نسغه من نسغ إينانا الإلهي، وبهاؤه، كما يوريديس الإغريقية، من بهائها الأنثوي، خلقة وروحا. ومثلما هوالشأن في المجال الفلسفي، إذ «أن رفع الاغتراب عن الماضي لا يتحقق إلاّ في فلسفة لا ترى في الأنا جوهرا أوذاتا ثابتة، وإنما وعيا متصلا يجتمع فيه الماضي والحاضر في دفعة واحدة عناصرها متداخلة مختلطة»[369]، ستظل الأنا الشعرية مصرة، حتى وهي في أعوص توضّعاتها الاغترابية، على استحضار ماضيها الروحي ذاك، متشبثة بقيمه، ومدمجة إياه في صلب راهنها، المتخيل،

---

368 – هربرت ماركيوز: إيروس والحضارة، ترجمة وتعليق: مطاع صفدي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع2، ربيع1988، ص11.

369 – حبيب الشاروني: الاغتراب في الذات، مجلة «عالم الفكر»، المجلد10، ع1، أبريل - مايو- يونيو1979، ص73.

المأزوم.

وحتى يتأتى لنا استشفاف العمق الاغترابي في التجربة الشعرية نقترح التمثيل بالنماذج الشعرية التالية:

- نديا وجهك الذهبي يتبعني
كطير البحر يحضن غيبة السفن
ويلمع في رفيف جناحه كفني.
طريدا أذرع الدنيا
على كسرات حبك جائعا أحيا
بلا أهل ولا وطن[370].

- .... فجر ناعم يخطوعلى الجسر وحيدا
حافيا يخطوعلى نهديّ بحر خائف يمشي على نهدي،
في شعري أضاع النورس الشريد طعم الوسن
الثقيل، خذني سمكا يلتف بالشباك، خفق واحد،
وموجة واحدة تحملنا، الريح تهب الريح؛.........[371]

- أضاعني الباص الأخير، من ترى يوسع لي
ركنا يقيني البرد والمواصلات، غرفتي الوحيدة
الضوء إلى الفجر الجليدي الهزيل ؟ ليلة ضائعة،
الشارع في فينّا، وحيدا أنتحي ركنا بلا ذاكرة
في قهوة تعج بالأوانس الشقر الملطخات[372].

- أعيدي وجهك العاري
أزيحي الفاقع الفظ، وميضا جاءني من نجمة
ميتة وجهك، أدري أننا في الذرة الأولى
التقينا وانفصلنا، فأنا أرقب كونا آخر

370 - غمامة من غبار، «نخلة الله»، أ. ش، ص118.

371 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص181-180.

372 - آخر مجانين ليلى، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص301.

يجمع نصفينا الغريبين[373].

- ما من مثوى في الحدائق، في شرفات النيون

أوفي المقاهي المقفلات انفضّ سامرها

وأنا مثلك لا أملك شبرا في هذا العالم

فاتبعيني في اتجاه الزرقة والزبد الأبيض

ولنغرق في البحار العتيقه[374].

فبين العمارة وموسكووبغداد، أساسا، كان منشأ المثلث الأرضي الذي ستتمخض بين أركانه استراتيجية النفي التي انبنت عليها سيرة حسب الشيخ جعفر، وقامت عليها أيضا السيرة المتخيلة للأنا الشعرية في مكانية التجربة الشعرية. «إن تجربته المبكرة «السفر إلى موسكومن العمارة» خلقت في نفسه هذا الاستعداد للانشداد إلى المكان باعتباره زمنا وذاكرة»[375]، أمّا عودته إلى بغداد فستتيح له إمكانية الدنو المادي من العمارة، بما هي جزء من بلاد سومر القديمة، وبهذا «تداخلت المدن الثلاث: ثقافة وتجربة وتقاليد حتى لتحسب أن شعره كله هوحصيلة لهذه المعايشة وشاهد على تلوّن طبيعتها، لكن أيّا من المدن الثلاث لم تكن في شعره إلاّ خلفية لهمّ ثقافي»[376] أكبر، من داخله ستنتصب نوستالجيا رؤياوية مدمرة، إلى مكان - رحم يرتفع عن معناه الجغرافي الضيق إلى رمزية روحية شاسعة، تمسك بتلابيب أنا شعرية مقذوف بها إلى دونية الوجود.

ضمن هذه الحيثية المستدقّة يجري إذن تشغيل دلالة الاغتراب في القصائد وتفعيل إشاريتها الرؤياوية، فيغدوبذلك توحّد الأنا الشعرية في كونها المستجد، الممتد، تخيليا، بين «موسكوعالم الرقص على الجليد والموسيقى والقطة الشقراء، والعمارة بنخيلها وحنذقوقها وبرديها وطعم القبلة الأولى»[377]، انتهاء إلى بغداد، المستهامة قريبة من الجذور، معادلا تمثليا، وليس انعكاسيا، للتوحد القاسي الذي عاشه الشاعر، حياتيا، بسبب من تضخم إحساسه

---

373 - النيزك، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص433.

374 - حورية البحر، «في مثل حنوالزوبعة»، ص102.

375 - حاتم الصكر: الكنز والجرّة الخاوية، مقاربة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام». س22، ع12-11، نونبر - دجنبر1987، ص117.

376 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص319.

377 - يوسف نمر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الآداب»، س20، ع8، غشت1972، ص72.

بوحشة العالم وشراسته، بحيث «تبلورت هذه الخاصية بالغربة الروحية، وبالجفوة المرّة، وعدم قدرة الشاعر على الانسجام بينه وبين العالم، وطبيعة الحياة المادية، ومظاهر العصر الحديث»[378] بشكل مفرط انفرد به عن غالبية الشعراء العرب المعاصرين. فنحن «نجده يحس غربته في المدينة، داخل الجسد، وداخل الوجدان، وداخل الكتب، والشوارع، والأشياء الأخرى»[379]، لتتشخّص بهذا وضعية اغترابية مركبة، لأن الأمر يتعلق ب «حالة اغترابين، ميتافيزيقي ووجودي، عاناهما الشاعر»[380]. ميتافيزيقي لأن أسئلته وشواغله تتعدى حيّز العياني إلى الماورائي وتتجاوز دائرة الأرضي إلى المثالي، ووجودي لأن تعذر تحقيق وجود في جوهرية الممكن الشعري وصميميته لم ينتج عنه سوى تكرّس تقيته الأونطولوجية.

هكذا سيعمد الشاعر إلى إعطاء مقامه الموسكوفي سمة اغترابية دامغة ستستفيد منها الأنا الشعرية، أيّما استفادة، في تثبيت هويتها الاغترابية المتخيلة، كما أنه سيميل إلى تخويل الجغرافيا الطبغرافية لموسكو، المتنائية عن العمارة، أي عن سومر، كافة المواصفات التي يجب أن يتحلى بها أيّ منفى رمزي جدير باحتضان السقطة الكيانية المروّعة لهذه الأنا، وإعدادها، تخييليا، لهبوطها المأساوي إلى الأعماق السفلية المدلهمة. إنه بهذا قد اقتدر على بسط فرش مكاني، أتيح له أن يختبر، على أرض الواقع، مقاسه وثناياه وألوانه، بغاية شعرنة المعاناة الاغترابية لأنا شعرية يأخذ إحباطها الكياني أبعادا رمزية متطاولة تتخطى حدود المعادلة المبسّطة «قرية # مدينة»، وما يترتب عنها من تداعيات رومنتيكية قاصرة، ذلك «أن موقف الشاعر المعاصر من المدينة سيبدوساذجا ومسطحا للغاية إذا نحن اكتفينا بتفسير أحادي ملخصه: إن ابن القرية الوادع تاه في مدينة لا يعرفه فيها أحد. إذن لابد من بلوغ تفسير آخر أكثر شمولية وتجذّرا في كلا الجانبين: الشعر والحياة»[381].

ففي النموذج الشعري الأول تتلامح الأنا الشعرية ذاتا يطاردها حب امرأة لا فكاك

---

378 – سليمان كامل: الشعر العربي المعاصر بين الحداثة والتراث، مجلة «الكاتب العربي»، س3، ع10، 1985، ص34.

379 – محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص452.

380 – طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري،منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص207.

381 – خيري منصور: أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1987، ص61.

منها، ذاتا ضالّة تخبط في قحول عالم ولا تناهيه، منزوعة من وطنها الأصلي الذي لن تستطيع تملكه من جديد إلاّ عندما تتمكن من اعتقال تلك المرأة المستحيلة، وما دامت هذه الأخيرة مصرّة على استحالتها فإذن لا أمل للأنا الشعرية في استعادة مواطنتها الروحية المفتقدة. إنها محكومة بانتظار يائس، مكلف، لامرأة غائبة هي وحدها من تختزل هذه المواطنة، انتظار النوارس لعودة سفن من مجهول البحر وجبروته، ومن ثم فليس هناك من أفق أمامها من غير إدمان تشردها في عراء العالم، واغترابها عن مألوفيته وأنسه، بمعنى «أن البحث عن «نموذج أبدي خارق» للمرأة «وهي بدورها يمكن أن تمثل معادلا موضوعيا في شعر «حسب» على أكثر من مستوى تأويلي ودلالي»، يفضي إلى نوع من «الاغتراب» عن الواقع الحياتي: الذاتي والاجتماعي»[382].

وكدأبه فهو، أي الشاعر، لا يحجم عن إسقاط إشارية الاغتراب، من خلال قرائن عديدة، حتى على ما يؤثث اللحظة الاغترابية من عناصر وأشياء. ولعل هذا ما يجسمه النموذج الثاني الذي تنهض، في فضائه، مضاعفة إينانا ذاتا امتدادية للأنا الشعرية، اغترابهما واحد وتوحّدهما متشابه، بل حتى الفجر يبدووحيدا، والبحر يمثل، على قوته وبأسه، واجما، بينما يتراءى النورس شريدا، والخفق واحدا، والموجة هي الأخرى واحدة، ممّا يذكي المناخ الاغترابي السائد في الصورة الشعرية المتبلورة داخله.

أما في النموذج الموالي فإن الوحدة ستقترن بالضياع. إن الأنا الشعرية القادمة من ضياع رمزي، دال، في شارع بحجم كون هائل إلى ضياع ليلي، لا يقل ضراوة، في غرفة وحيدة سنلفيها تسأل عن ركن يضم وحدتها، مع الرغبة في أن يتهيّأ هذا الركن، خصّيصا، في فضاء مقهى تملأه «الأوانس الشقر الملطخات»، مثلما تعمره، ضمنيا، أبدان ولغات وتواريخ ومفارقات.. فهذه إمكانية تخييلية لشدّما توسل بها الشاعر للارتفاع بالمقهى، بدوره، إلى مقام الكون الهائل الذي تتكدس في جنباته ركامات من الابتئاس الوجودي تفصل بين الأنا الشعرية وبين مبتغاها الحلمي المجسد في إينانا، التي تنتثر في هذا الموقف إلى حفنة من أوانس يبتعثن، رغم تلطخهن المفتعل، حقيقتها الأنثوية الهاربة. «إن المقاهي والبارات هي مسرح جفاف حاضر الشاعر، وداخل جدرانهما عذابه الماثل»[383]. فهي تلوح، من زاوية تحجيمها لضخامة العالم وشسوعه، فضاءات لاستبصار مختلف صنوف التردي وألوان الانحطاط، وتطويق الأنا الشعرية بفضيلة تعفّفها عن معيش أرضي بلا رواء، أونبل، أوشعر، ثم الجزم بانقطاعها عن

382 – وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة»، مجلة «فصول»، المجلد6، ع3، أبريل – ماي – يونيو1986، ص171.

383 – يوسف نمر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الآداب»، س20، ع8، غشت1972، ص72.

زمن ومكان لا يسعان فيضها الروحي الغامر.

بإزاء هذا يقوم الركن أوالزاوية ملاذا تتكوم فيه الأنا على نفسها، وتنطوي داخل ضيقه – انفراجه اللامرئي على أحزانها، واستغراقاتها، أو، بالأحرى، على انتظاراتها الأليمة. ف «الركن «المعيش» يرفض الحياة، يقلصها، يواريها، إنه بهذا نفي للعالم»[384]، لكنه، بالمقابل، يتعالى بالذات المتوحدة إلى أسمى المراتب الحدسية والاستشرافية، أو، بتعبير آخر، إلى «افتتان الوحدة وإبصارها، إلى حيث يتم تملّي الملحّ واللانهائي، الذي يأخذ فيه العماء صفة رؤيا كذلك، الرؤيا التي لا تعني انتفاء إمكانية الإبصار بقدر ما تفيد امتناع اللاّإبصار»[385].

وتدريجا لهذا النزوع الاغترابي سيبلغ النموذجان، الرابع والخامس، في تصويرهما لتوحّد الأنا الشعرية مبلغا ترميزيا على جانب من الإشباع. ففي النموذج الرابع يستثمر الشاعر فكرة مؤداها أن عناصر الذرة تعاود الالتئام، بعد الانفصال، مسترجعة على هذا النحووحدتها الأصلية. وباستيهام الأنا الشعرية في هذا الافتراض الفلسفي الشّيق فلكأنّما هي تحاول تجاوز اغترابها واغتراب إينانا، التي تنوب عنها هنا إحدى مضاعفاتها، بما هواغتراب شقّين لذات واحدة، في الجوهر، طوّح بهما، كل على حدة، إلى السديم الكوني وتبعثره. إن الترقب الأبدي لكون آخر يجتمع فيه النصفان الغريبان هو، في صميمه، ترقب لنهوض سومر ثانية، موطنا أوّل، وإقامة رحمية، بل وذرة أزلية ينتهي عندها انفصال النصفين، وشتاتهما، واغترابهما، «فنحن عندما نحلم بالدار – الأمّ، في العمق السحيق لحلم يقظة، فإننا نكون مشاركين في ذلك الدفء الأول، في القوام المادي المعدّل لهيولى الفردوس»[386]. في حين تنكب المخيلة، في النموذج الخامس، على تشييد مكانية دالة على جسامة التوضّع الاغترابي المثنى الذي تحياه الأنا الشعرية وإينانا، التي تتقنّع، هذه المرة، بقناع حورية البحر. فدائما نراه «يقيم معمارا يتصل بالمكان الذي يدير فيه طريقة تكوين علاقة مع أنثى من عالم غير عالمه»[387]، بحيث إنه لا مثوى للذاتين المغتربتين سواء في «الحدائق»، أوفي «شرفات النيون»، أوفي «المقاهي المقفلات». إن ذاتين لا تملكان شبرا في عالم الآخرين مكانهما الرمزي في المتاه البحري الأزرق، في لزوجة الزبد الأبيض، أو، بالأولى، في مستحيل البحار، المنتمية إلى نفس تلادة «إيدن» السومرية وعراقتها.

384- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 130

385- Maurice Blanchot: L'espace littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 26

386- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 27

387 – محمد عبده بدوي: الشاعر والمدينة في العصر الحديث، مجلة «عالم الفكر»، المجلد19، ع3، أكتوبر – نونبر – دجنبر1988، ص212.

وفيما تلوح الأنا الشعرية محكومة بحسها الاغترابي المكين في عالم ليس على شاكلة عالمها الفردوسي الأول يبقى الحلم وسيلتها إن في صيانة هويتها الروحية من اختلاطات راهنها الأرضي أوفي استجداء ماضي مواطنتها السومرية، تخفّفا من وعثاء السقطة الكيانية المريرة التي رمت بها إلى ذلك الحضيض الرمزي الدارك. لذلك لا يتوانى العنصر الحلمي عن التمظهر،في أكثر من قصيدة في المتن، باعتباره جزءا من هوية هذه الأنا وأحد لوازم أحوالها الاغترابية المتراوحة، الأمر الذي يمكننا أن نعاينه، مثلا، من خلال النماذج الشعرية الآتية:

- منفردا أراه
يحلم في مقهاه
يلتف في معطفه المهترئ القديم
يشد في غيظ على الكأس، ويهذي غائبا، محموم[388]

- لن يسأل الجوعان غير كسرة من خبز
لن يسأل العطشان غير حفنة من ماء
لن يحلم المحكوم بالإعدام أن ينهدم الحائط عن جوهرة
أوكنز.
ما حاجة الأعمى إلى الضياء ؟[389]

- سيدة العشب مصبوغة الشعر تمتص خمرتها
في أنابيب قش وتحلم في واجهات المخازن
سيدة المكرفونات تلهووراء الفراشات
خضراء، خضراء إني أحبك خضراء صوتك
ملء الإذاعات أخضر.....................[390]

- أتشرب سيدتي ؟
«شكرا. لن أمكث غير
دقائق.»
معذرة، إني أتذكر وجهك
لكن أين رأيتك قبل

388 – وقت للحب ووقت للتسول، «نخلة الله»، أ. ش، ص84.

389 – الراقصة والدرويش، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص134-133.

390 – الدورة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص288.

اليوم ؟
«أتعرفني ؟ لكن خبّرني ما
معنى هذا ؟ فأنا أيضا
أتذكر
وجهك. لكني ما كنت هنا
من قبل.»[391].

- «أذكرني في العراء الخريفي
تدفع خطوي الرياح اتجاه
الضواحي، فآوتني امرأة
وجهها في شحوب الغريبات،
أهدابها، وهي تبسم، في
شبه إغضاءة، وجهها في
حنوّ، وأكتافها في ارتجاج،
ولكنني كنت أحلم»[392].

على هذه الشاكلة إذن يتداخل الاغتراب مع الحلم، لأن الحالم لا يمكنه، مثل المغترب، إلاّ أن يزورّ عن الواقع، بل وأن يخاصمه. ففي النموذج الشعري الأول يقترن الانفراد والالتفاف حول الذات، عند الأنا الشعرية، بالحلم والانسراح في زمن ومكان غير مرئيين. وفي النموذج الثاني نلمس ليس فقط تعذر إمكانية الحلم بالمستحيل وإنما أيضا تهيّؤ المتوحد الحالم لموته الرمزي في عالم تصعب استساغته خاليا من أيّ معنى. أما في النموذجين، الثالث والرابع، وفي مضمار تبئير الشاعر للعنصر الحلمي وتأجيجه، فإنه سيلجأ إلى استسعاف قصيدة «الهائمة في نومها»، من ديوان «الأغاني الغجرية» لفديريكوغارسيا لوركا، الشيء الذي أضفى على إينانا، المكنّاة مرة ب «سيدة العشب» وأخرى ب «سيدة المكرفونات»، ضمن النموذج الثالث، هالة حلمية، اخضرارها من نفس جنس الاخضرار الأسطوري ل «إيدن» السومرية. وفي النموذج الرابع سيعمل على تحوير نص الحوار الذي جرى، في رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، بين الأمير ميشكين وناستاسيا فيليبّوفنا بصدد لقائهما الحلمي المسبق وذلك قبل تعرفهما الفعلي على بعضهما البعض في النطاق الحدثي المتخيل للرواية. ولكونهما يتقمصان،

391 – التحول، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص358.

392 – في مثل حنوالزوبعة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص60-59.

في القصيدة، شخصيتي البطلين الروائيين فإن الأنا الشعرية وإينانا، المنذورين لاغتراب واحد، ليس لهما سوى الاعتياش على حظوة لقائهما الحلمي المستهام. على أن ذات اللقاء الحلمي المستهام هوما سيعيد النموذج الأخير تأسيسه، إذ تكتشف الأنا الشعرية، المقذوفة إلى ضواحي العالم، أن مصادفتها لتلك المرأة الغريبة، الباسمة، الحانية، المرتجة الأكتاف، إن هي إلاّ محض إيماضة حلمية خادعة في جهومة تاريخها الاغترابي المتأبد.

إن الحلم، باعتباره تمثلا وتصعيدا في آن، هوأداة الأنا الشعرية في مقارعة عالم واقعي حتى النخاع، «وحتى الأقنعة التي استخدمها باطراد تنطوي على شيء من العالم الساحر، عالم الشوق الحلمي»[393]، بمعنى التماهي مع صورة امرأة أسطورية، ومع لحظتها الاستثنائية، لأنها التجسيم الأمثل لعالم حبوري يسكن طفولة الأنا وذاكرتها، يعمق لديها وحدتها الدالة ويكيف لها نظام حنينها الروحي إلى ما تحسبه مسكنها الرمزي الذي لا يضاهيه أيّ مسكن آخر، ذلك أن «حلم اليقظة الكوني يتيح لنا أن نقطن عالما، إنه يخلق لدى الحالم انطباعا بأنه مسكنه الشخصي داخل العالم المتخيل»[394].

وبالموازاة من الحلم تنتصب استعارية الجنون، في عدد واف من القصائد، وجها ساطعا للأنا الشعرية. فالجنون صنوالحلم وشقيقه، كلاهما جنوح عن العقل وعصيان لإملاءاته، ومثلما ««يشعرن» حلم اليقظة الحالم»[395]، كذلك الجنون، لأنه يذهب بشعرية المجنون إلى أنأى حدود الانزياح، ويهبه مساحة حرية عريضة لإطلاق مكنون اللاوعي لغات، وهذيانات، وتخيلات، تنتهك سلطة العقل وتسفه سائر التثبيتات والانتظامات الملغية، بمبرر التحضر، لجوهر الكائن الإنساني الحر، المنطلق، والخلاق.

فلكي تصون صفاءها الروحي، ومن أجل أن تمتص إكراه الواقع ومعقوليته لا تتوانى الأنا الشعرية عن اتخاذ لبوس جنوني بقدر ما يقوّي نزوعها الحلمي يبدد، في نفس الوقت، أية إمكانية لتصالحها مع عالم لا موضع فيه للخارجين عن سلطة العقل العام، ولعل النماذج الشعرية، التي نقترح التمثيل بها، بمقدورها تنوير هذا الجانب الجدير بالمعاينة:

- قلت: هوالشتاء والحفر
قلت: هوالقش.. فيها حوافر الزمان
اسمع صوت الريح في الهشيم،

393 – حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص158.

394– Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 152

395– Ibd., p. 14

شكرا، إذا رأيتها قل: إنه عاد إلى جنونه القديم[396].
- انزلقت في المتروبكوم هائل من زهر الأوركيد
وانتظرت في العواصف المجنونة البيضاء،
كالرصاصة العمياء يعدوالكوكب الأرضي مذعورا،
على يديّ نامي، انطرحي على صحارى السهر
القديم، نامي، انحدرت في نومها الوعول[397].
- من صندوقي أستخرج جمجمة، يتأملها
ملك في أطمار، وأمد سهوبا يذرعها
مجنون مدرع، وأزيح نقابا عن عيني
نامتا، وأحاول جهدي أن أستلّ
من الصخر الأبدي جوابا غير صدى صوتي[398]
- فوق أسمال الجنون
فوق أسلاك المنافي الشائكه
في براميل القمامه
....
إنني أبحث عن قلبي الممزق
في أكاليل الجنون
في أحابيل السعال
في حبال السفن المنقرضه[399].

على هذا المنوال إذن تغدوقدامة الجنون، مثلما يتبدى في النموذج الشعري الأول، مرادفة لقدامة التاريخ الرؤياوي لأنا شعرية تجد نفسها في عالم لا يسمع فيه إلاّ دويّ الريح المتجبرة، المتطاولة، في عالم لا أمل فيه للالتذاذ بالألفة الأنثوية الصميمة التي تغدقها امرأة لامرئية. ثم لن تلبث هذه الأنا أن تسقط جنونها الهائل على الريح ذاتها فتمسي وقد توالدت عواصف مجنونة، وفق ما نلمس في النموذج الثاني، أما هي، أي الأنا، فإن انتظارها الأسطوري

396 - قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص115.

397 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص171.

398 - عين البوم، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص374.

399 - سقط الجروف، «في مثل حنوالزوبعة»، ص82-78.

المزمن يغدوانتظارا مجنونا ليس إلاّ، لأن المواضعات المتكلسة لواقع معقلن حد السّفه لا يمكنها أن تتيح للحالمين، أضرابها، سوى انتظارات يائسة. وفي نفس السياق يندرج التشغيل الترميزي، الإسنادي، لشخصية الدون كيشوت إلى جانب شخصية فاوست في النموذج الثالث. إن كلا الرمزين يؤشران، بقوة، على محنة الذوات المتفردة، المتنطعة، والمتغرّبة في أزمنة تقف دوما بالمرصاد لأسئلتها، لأحلامها، بله لجنونها، أي كونهما يؤشران على أزمة التلاؤم بين استنارة الجنون وظلامية مختلف التنميطات، والجاهزيات، والبداهات، المحسوبة على دائرة التعقل. فالأنا الشعرية، المتقنعة هنا بقناع فاوست، البطل المسرحي المتخم جنونا، لا تتمالك أن تغذي جنونها المتأصل هذا بشيء من جنون البطل الروائي، الفارس الجوال، الحالم، والمثالي، الذي بنى مجده الخيالي على صدّ ما اعتبره انحطاطا قيميا مريعا للجنون، جنون الروح المتشوفة إلى فضائل وأخلاق لم تتلوث بعد. «وإذا كان دون كيخوت يثير فينا الضحك فذلك لأنه وقبل كل شيء طوبائي، وإذا كان يثير عاطفتنا فذلك لأنه إنسان بكامل أشواقه الخفية. إن تمرد الفارس الضائع ضد الواقع هوتمرد عقيم، ولكن ليست بعقيمة نوابض تمرده العميقة»[400].

هذا ولا يعجز النموذج الأخير، من جانبه، عن تكثيف السمة الجنونية لكل الذوات التي راهنت على غايات متعذرة التحقق، بحيث يأخذ قناع الشاعر صلاح عبد الصبور، المتوسل به من طرف الأنا الشعرية هذه المرة، صفة الشاهد المأساوي على تورط المبدعين الحقيقيين في عوالم لا تليق، قطعا، بنبلهم ونقاوتهم، فينتهي بهم انصعاقهم الطفولي بفظاظتها إلى اتخاذ دواخلهم منافي ذاتية، وكتاباتهم فسحات لتمرير ارتجاجاتهم الكيانية المجنونة. وممّا تجدر إليه الإشارة في هذا النطاق كون أكثر من قناع أورمز وارد في قصائد المتن يحيل على الجنون، ويكفي أن نخص بالذكر، فضلا عن قناعي فاوست، وصلاح عبد الصبور، ورمز الدون كيشوت، أقنعة غلجامش، وهاملت، وقيس بن الملوح، والأمير ميشكين، ممّن شكّل الجنون،الفعلي أوالجائز، قاعدة حيواتهم الإبداعية المتخيلة، بل ولعله أمر دال كذلك أن يكون عنوان إحدى قصائد ديوان «زيارة السيدة السومرية» هو«آخر مجانين ليلى».

إن الاغتراب الذي نتحدث عنه، بما هو شأن كياني يخص الأنا الشعرية، سيتبلور نصيا، أولا وقبل كل شيء، من خلال مقامات ضميرية تنويعية للبؤرة الأنوية التي قد تركب صيغ الأنا، أوالأنت، أوالهو، المنفصلة المصرح بها، أوقد تتقمص هيئتها الأخرى الاتصالية، سوى أن إدراج جملة من الأقنعة والرموز، كما سبق أن وضحنا، سيسفر عن تبادلات أوتداخلات، بحسب السياق، بين الأنا الشعرية من جهة وبين مضاعفاتها القائمة في فضاء التجربة الشعرية

---

400 - سيزاري روفينسكي: دون كيخوت ودون جوان، ترجمة: عدنان المبارك، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع2، أكتوبر1979، ص78.

من جهة أخرى، وذلك إن على مستوى التلفظ الشعري أومن زاوية المحايثة الدلالية.

فبعد تدشينها، أي الأنا الشعرية، لهذا الفضاء، معلنة عن نفسها بنفسها في أولى قصائد ديوان «نخلة الله»، وهي «الكوز»، باشرت الخطوة الأولى في سيرورة تحولاتها حينما تقنّعت بقناعين منسجمين في إشاريتهما ومتوائمين مع وضعيتها الرؤياوية، هما قناع «يوحنا المعمدان»، وقناع «الحسين بن علي»:

- .. وحينما استقر بي المطاف
رأسا وحيدا، متربا، مقطوع
في طبق من ذهب، يضوع
بالمسك والحناء،
رأيت وجه أمي الزهراء
مبللا، طوال ليل الموت، بالدموع[401].

بعد هذه القصيدة ستتحول الأنا الشعرية إلى رموز «المسيح»، و«غلجامش»، و«السندباد»، في قصيدة «الغيمة العاشقة»، وإلى رمزي «حيدر»، و«عقبة»، في قصيدة «جذور الريح»، لتعود ثانية إلى رمزي «غلجامش»، و«السندباد»، في قصيدة «طوق الحمامة»، ثم لتتحول إلى رمز «الدون كيشوت»، في قصيدة «النهاية الثانية»، وإلى رمز «المسيح»، في قصيدة «نخلة الله»:

- ثوبي القديم، عليك، يخفق في الشمال
مثل المسيح، وطعم بين وارتحال
في تمرك المهجور للغربان والريح الثقيلة بالغبار[402].

وإذا كانت ستثبت على هذا الرمز حتى في قصيدة «الكهف القديم»، فإنها ستبرحه في قصيدة «الجذوع» إلى ثلاثة رموز هي: «الدرويش»، و«غلجامش»، ثم «السندباد»، وذلك ريثما تعانق رمزي «أبي العلاء المعري»، و«أبي نواس»، ضمن قصيدة «الراقصة والدرويش»:

- لوأنني مثل أبي العلاء
أعرف كيف أمسك الفؤاد
كالثور من قرنيه، أوأرتشف الهناء
من قهوة الهموم والسهاد.

401 – الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص16-15.

402 – «نخلة الله»، أ. ش، 57.

لوأنني مثل أبي نواس
تضئ لي حنيني
جوهرة اليقين
في جرّة مكسورة أوكأس[403].

أمّا في قصيدة «قارة سابعة» فسيقع الارتكاز على رمزية كلّ من الموسيقار الألماني «ريشار شتراوس»، والموسيقار البولوني «فريدريش شوبان». واسترسالا في هذه الوجهة، وتكثيفا لها أيضا، سيبلغ الأمر، في قصيدة «الملكة والمتسول»، حد ترتيب مدرج تحولي من الاتساع بمكان تمر فيه الأنا الشعرية، دفعة واحدة، عبر جملة من الأقنعة هي: «روميو»، و«غلجامش»، و«فيدياس»، و«أبونواس».

- كسرت باب القبر،
كسرت باب الأبد المغبر
وها أنا أهبط في قرارة الجحيم،
في ظلمات العالم السفلي..
«من أنت ؟»
أنا فيدياس
أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في المرمر القديم،
في اللهب الأخضر..
«من أنت ؟»
أنا أبونواس
أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في قاع هذي الكأس[404].

ثم جملة من الرموز يمثلها «المسيح»، و«دانتي»، والفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو»:

- «وجهي النار والجليد،
الألق الذئبي في الضفائر المحلولة الثقيله
تنفض عن وجه المسيح العرق الناضح والغبار»
....

403 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص132-131.

404 - نفسه، ص198-197.

وقيل: من يلمس في ثدييها
خير الزمان الأزرق العجيب ؟
ومن ترى
يقطف في ظلال برناسوس زهرة الذرى ؟

....

وكنت مثل الظبية المرهقة الطريده
غارقة في النوم.
وحينما أفقت من رقادك الطويل
وقلت: من خضّب ثوبي ويدي بحمرة الأصيل ؟
تلطخت بالدم كل عشبة وزهره
وامتلأت بالدم كل بئر،
وأترعت بالدم كل جرّه..[405]

وفي المقابل من هذا ستنتقل الأنا الشعرية إلى التعبير عن حضورها توسطا بقناع آخر، هوقناع «النبي»، وذلك على نحوما يتجسم في قصيدة «الدخان»:

- يمتصني الإسفلت
طيرا أضاع الصوت
تمتصني البارات
وجه نبي مات[406].

ثم لنراها تتكئ على رمز «الدرويش»، في قصيدة «ليلية»، وعلى رمز «فيدياس»، مرة أخرى، ورمز النبي «يوسف»، في قصيدة واحدة، هي «الرباعية الثانية»، لتنزع، بعد ذلك، نحورمزي «لودفيغ فان بتهوفن»، و«حمد الله»، الفلاح العراقي الجنوبي، السومري الجذور، في قصيدة «مرثية كتبت في مقهى»، وإلى رمز «ابن جودة»، صديق الشاعر في الطفولة، ضمن قصيدة «الإقامة على الأرض»:

- يكبر في وجهه الجوع، يكبر في خفق أطماره
القروي المهاجر، في كل حاضرة يرتمي القش
في وجهه والعصافير، هل يذكر السرو

405 - نفسه، ص205-204-200-193.

406 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص221.

منحنيا فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان ؟[407]

وبينما سنلقاها مندمجة، في قصيدة «توقيع»، برمز ذلك «المناضل الشيوعي العراقي المغتال»، سنكتشفها، في قصيدة «هبوط أورفي» مرتدية قناعها الأورفي، أي واقعة في الصميم من هويتها الرؤياوية:

- سيدتي هل نسيت على مرمر
الحوض هذا البنفسج ؟

«إني
على مرمر الحوض أنسى البنفسج»
شالك هذا بلون البنفسج !
«عن أيّ جنية في الحدائق
تبحث ؟»[408].

إن ما تناله الأنا الشعرية من إشباع تقنيعي، أو، على الأصح، من جدارة هوياتية، وهي تتلفع بتسميتها الأصلية، في هذه القصيدة، لهي مسألة على جانب من الأهمية، غير أن هذا سوف لن يثبطها، بأيّ حال من الأحوال، عن استحثات تسمياتها الموازية، الممكنة، ومن ذلك قناع «قيس بن الملوح»، أومجنون ليلى، كما في قصيدة «آخر مجانين ليلى»:

- إني آخر المتيمين في ليلى
الإذاعية، إني قيسها الملوح الأخير، تدنو
خطوة تنكشف الروح لديها مدنا مهجورة تحفر
في عيني وجها سومريا[409].

فقناع «هولدرلين»، وقناع الملك السومري «إينمركار»[410]، العاشق الأسطوري، لكن بين القناع الأول والثاني ستتوقف ثانية عند قناعها الأورفي، وذلك في قصيدة «في الحانة الدائرية»، في

---

407 - «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص268.

408 - نفسه، ص283.

409 - نفسه، ص303.

410 - ««ENMERKAR»: الملك الثاني للملكية القديمة في أوروك».
- ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب، أناشيد الحب السومرية، نقله إلى العربية وعلق عليه: قاسم الشواف، قدّم له وأشرف عليه: أدونيس، دار الساقي، لندن - بيروت1996، ص154.
وقد اقترن اسمه، إلى جانب ملوك سومريين آخرين، بطقس الزواج المقدس الذي سنتناوله ضمن دلالة الحب.

انتظار أن تميل إلى رمز «أبي نواس» وقناعه معا، ثم صوب قناعي «الدون كيشوت»، و«هاملت»، على نحوما يتمظهر في قصيدة «الرباعية الثالثة»:

- .... امتلكت الصدى والمدى آه
في أيّما ذرة من رمال الصحارى البداية ؟ مرت
على جمل طائر، وجهها قال عنه النواسيّ
شيئا،

....

أيها الرعد الجنوبي انفجر،
لقد أضعت الدور في
أوج امتداد الصمت
في توتر الخيط الذي
يمتد بين القاعة الرحبة
والممثل الهائج ملء دوره:
هل أنا دون كيخوت أم هملت ؟
في توحدي

....

أنا وأنت والريح الترابية،
في أسرّة الفنادق الرطبة يلتف بأطمار
انتظارات الجواري الجامعيات، انحدرنا
عصبة من السكارى الوقحين، اصطفقت في
وجه قهقهاتنا الأبواب في حثالة الميدان[411].

في حين ستطالعنا قصيدة «التحول» برمز الرسام الإسباني «فرانسيسكودي غويا»، وبقناع «الأمير ميشكين»، وقناعي «هاملت»، و«دانتي»، ثانية:

- ها هي تترك عند الركن حقيبتها وتواجهني،
تتجرع في بطء، أتذكر وجها حاول كويا
نقبض على شيء منه، أتبيّن ظلاّ في قدح
مملوء حتى النصف،

411 - «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص345-337-330.

....

.... أسمع

في المطر العجلات، وأسألني: هل أشنق

فأرا ؟ أم أتوسل عبر الثقب وأنفض

عن ثوبي الجصّ المتساقط ؟...........

....

وتدفع بي خطواتي في الطرقات، وحين تعيد

الأمسية المتلاشية الصفراء الملاحين

إلى الشطآن ودفء المنزل يدعوني بار

ما آوى إلاّ أجلافا وهموما، أسمع صوت

قطار مفجوع، أترقبها[412].

أمّا في رحاب قصيدة «عين البوم» فستتكاثف ثلاثة أقنعة هي: «مينون» هولدرلين، و«الأمير ميشكين» لدوستويفسكي، و«فاوست» غوته، على مواراة / تجلية الأنا الشعرية، يعضدها قناع آخر، هو«الدون كيشوت» لسرفانتيس، ولوأن مواظفته لا تكتسي سوى صبغة قرائنية متلامحة في عرض القصيدة:

- أتذكر حيرة وجهي في الطرقات، وذاك

المدرع المهزول يذكرني بصباي: وحيدا

أركب جذعا مبتلا، وأهزّ بوجه القلعة

راياتي، لكن من هذي السيدة المتمهلة

الخطوات ؟ تحدق، عبر ضباب، في

وجهي، وتزيح نقابا عن عيني ناستا

أتذكر مصطبة في ممشى منعزل أغدو

شيئا منها، وخطى امرأة متثاقلة في

عينيها لهب قدري يدعوني،

قولوا يا أضيافي

هل يمكنكم أن تستلوا

من هذا الصخر جوابا غير

412 - «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص362-361-360-358-357.

الرجع ؟
«أتسألنا ؟ هل نحن سوى
زمن يتهشم بين يديك،
تخبئنا في صندوق أو
تنشرنا، هل نحن سوى
الرجع المتكرر ؟»[413].

هذا وإن كانت قصيدة «الرقصة المؤجلة» ستعاود الإبانة عن قناع «الدون كيشوت»، مؤتما بمفرده صوت الأنا الشعرية، فإن قصيدة «عبر الحائط.. في المرآة» سوف تشكّل مجالا لاشتغال رمز آخر، هو«دوستويفسكي»:

- .... وفوق الحائط يبدوملتفا
في معطفه دستوييفسكي الأشيب
تنهض في بطء متثائبة، وتلم على ثدييها
الثوب،
أسى يتعلق في الشفة
السفلى[414].

وقصيدة «هبوط أبي نواس» فضاء لتضافر قناع «أبي نواس»، ورمزي «قيس بن الملوح»، والنبي «نوح»، على إعطاء الأنا مطابقة سياقية وفية لنسبها الرؤياوي:

- فكن يا ابن هانئ ما شئت، كن حجرا أونديما
يقئ انكساراته ضحكا أسودا، كن طريقا
إلى حانة..
....
عند الحوائط تستلّ خيط الدنان السرابي
حولك صرعى الندامى وخفق من الفجر في
وجهك،
الزق خال وثوبك بال،
ونجمتك

413 - «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص378-377.

414 - نفسه، ص403.

البابلية دون التماعتها الباب والعلج، بكر
مكورة الثدي من عهد نوح

....

أيها المتعثر في الطرقات التوهج في الحان
عارضها والملوح كان ابن هانئ فاشرب
جنانك وارهن خلعة القزم
ما كنتما اثنين

إذن، فلن تكونا واحدا[415].

بينما ستختار الأنا الشعرية، في قصيدة «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»، الركون إلى قناع آخر لا يقل ثراء ألا وهو قناع الشاعر الجاهلي امرئ القيس:

- أردّ عن خميلة الحنايا
جرادة المنفى ومنقار الزمن
وأسترد البرق من مفازة في عين كاظمة،
أقول للريح: انثري
على رمال راحتيّ خرز التوابع
ونبّهي ناقة حمرين فنجري بيننا حوار..[416]

واللوذ، في قصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، ولمرة إضافية، برمز «المسيح»، وذلك ريثما تتخذ لصوتها، في قصيدة «سرثية الأمير ميشكين»، قناع «أبله» دوستويفسكي منفردا، هذه المرة، عن الأقنعة التي تداخلت معه في قصيدة «عين البوم»:

- وأحدّق في أفق أدرد
كالماء الآسن، كالثمره
تتعفن في حفر البول الراكد
وأعود حفيفا أبيض ممتقعا
ظلا في الضاحية العكره
يتلمس خطوته كالسائر في نومه

415 - «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص421-420-417-416.

416 - «في مثل حنوالزوبعة»، ص21.

وأزيح غطاء مهترئا
أترقب أن تتندّى جبهتها عرقا
فتمط الدمية لي شفة[417].

ثم لن يلبث رمز «امرئ القيس» أن يكرر مثوله، في قصيدة «الخطوات»، منضافا بهذا، بمعية رمز «الفرزدق»، إلى قناع «بدر شاكر السياب»، عسى أن يتأتى للأنا الشعرية تمرير قلقها الرؤياوي المستبد كثيفا ونفّاذا:

لا منجى ولا أبواب في إرم، ملاعب لا
الفرزدق طفلها،
وخطاك في الأفق الكسيح
....
أطمار خطوط يديك منفاها القصائد، لا
ارتحال ولا انتحال،
الجاهلي الشاعر الضليل
خدنك في حفاء الروح،
....
غرقت مراكبك
الصغيرة، وانطوى العكّاز حبلا في يديك،
وحطّ في عيني وفيقة هدهد أعمى بلا سبأ
ولا نبأ،
هناك تنام أوتستيقظ الأفلاك إلاّ
شاعرا إلاّك، أغنية وترخي هدبها،

ويمرّ في المطر الحزين العابرون[418].

وبعد الترجّح الذي كان لقناع «صلاح عبد الصبور»، في قصيدة «سقط الجروف»، مدعما برمز «فولفغانغ موزار»، واستئثار قناع «أمل دنقل» بقصيدة «الذبالة»، واستحواذ قناع «حسين مردان» على قصيدة «عاثر الضباب»، سيحل دور «إدغار ألان بّو» لمد الأنا الشعرية

417 – نفسه، ص47-46.

418 – «في مثل حنوالزوبعة»، ص74-72-71.

بقناعها / رمزها الملائم في قصيدة «قصيدة حب إلى سومين»:

- ملء جفوني

أغساق كنت المترقب والمتخشب فيها،

كنت المنتظر المهجور،

غرابك جاء إليّ الليلة

يا إدغار بو[419].

ليعقبه قناع / رمز الشهيد «مالك»، في قصيدة «تهجدات»، كآخر إمكانية تلوّنية لهذه الأنا في المتوالية التحولية التي شخصتها على امتداد التجربة الشعرية:

- أفق أيها الطائر الذهبي الفصاحه

على ريشة منك، في الفيض، يصحواعتذاري

وقل أيّ شيء سوى أنني لم أزرك

ولم نحتس الشاي ساعة رحلتك الآتية..[420]

وإذ أتممنا عرض مختلف التحولات التي مرت بها الأنا الشعرية، إن عبر أقنعة أومن خلال رموز، يليق بنا حاليا أن نعكف على تسطير جملة الملحوظات التالية:

× إن من بين هذه الأقنعة والرموز ما يرد صريحا باسمه أوكنيته، أوبهما معا، ك «المسيح»، و«حيدر»، و«عقبة»، و«الدرويش»، و«أبي العلاء المعري»، و«أبي نواس - ابن هانئ -»، و«ريشار شتراوس»، و«فريدريش شوبان»، و«فيدياس»، و«النبي»، و«يوسف»، و«لودفيغ فان بتهوفن»، و«حمد الله»، و«ابن جودة»، و«أورفيوس»، و«قيس بن الملوح - مجنون ليلى -»، و«الدون كيشوت»، و«هاملت»، و«فرانسيسكو دي غويا»، و«فيدور دوستويفسكي»، و«نوح»، و«امرئ القيس - الملك الضليل -»، و«الأمير ميشكين»، و«الفرزدق»، و«فولفغانغ موزار»، و«حسين مردان»، و«إدغار ألان بّو».

ومنها ما يتلامح، ومن ضمنها بعض من هذه الأقنعة والرموز في حالات مغايرة، من داخل قرائن تناصية بارزة ومشخّصات إحالية مشبعة، أوانطلاقا من الصيغ الإهدائية، أواعتمادا على هذين الوسيطين كليهما. ف «يوحنا المعمدان» يتمظهر من خلال قرينة «الرأس المقطوع» الموضوع في «طبق»، و«الحسين بن علي» بناء أيضا على قرينة «الرأس المقطوع» المردوفة بقرينة «أمي الزهراء»، وذلك في قصيدة «الصخر والندى». أما «المسيح» فسيمثل في قصيدة «الغيمة

419 - نفسه، ص110-109.

420 - نفسه، ص123.

العاشقة» توسلا بقرينة «التاج الشوكي»، وفي قصيدة «الكهف القديم» ارتكازا على قرينة «قابض أنت على الريح»، في حين سيندرج كل من «غلجامش»، و«السندباد»، إلى قصائد: «الغيمة العاشقة»، و«طوق الحمامة»، و«الجذوع»، عبر قرينة «البراري والبحار والسفر»، مع تبئير ملموس لرمزية «غلجامش»، خاصة، في قصيدة «طوق الحمامة»، بسبب من التنصيص على ما وقع للبطل الملحمي لمّا انتشلت منه الأفعى عشبة الخلود في أثناء نومه وذلك على نحوما يجئ في الملحمة الشهيرة. وفي قصيدة «الملكة والمتسول» سيتاح لقناع «غلجامش» أن يباشر مواظفته اتكاء على قرينة هبوطه، في رؤياه، إلى العالم السفلي، المسخرة، تناصيا، من لدنها توازيا مع إلماعها إلى «روميو»، «المكسّر لباب القبر» الذي ترقد فيه «جولييت» جثة هامدة، و«دانتي» الطامح إلى «قطف زهرة الذرى في ظلال برناسوس»، ثم الفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو» الذي سيكون اقترابه من «إينانا» سببا في كارثة بلاد سومر، عندما طفحت آبارها وجرار أهاليها بالدم واجتثت الريح القوية المدمرة مزروعاتها وغلالها وداهمتها ألوان من الأوبئة الفتاكة، من خلال استمدادات تناصية واضحة من مسرحية «روميووجولييت» لوليام شكسبير، وجزء المطهر من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري، إضافة إلى أسطورة إينانا والفلاح شوكليتودوالسومرية، هكذا بالتتابع.

وبخصوص «الدون كيشوت» فهوسيحضر في قصيدة «النهاية الثانية» اعتمادا على قرينة «الركوب على الجذع المقيم»، وفي قصيدة «عين البوم» عبر قرينة «أركب جذعا مبتلا وأهزّ بوجه القلعة راياتي»، وفي قصيدة «الرقصة المؤجلة» مجاراة لقرينة «أمتطي أكثرهن عنفوانا ولظى». هذا وإذا كانت رمزية «المناضل الشيوعي العراقي المغتال»، في قصيدة «توقيع»، ستعلن عن ذاتها تجسّدا في قرائن: «البريد السياسي»، «نناقش مسألة الريف»، «إلى آخر الليل ينزف في مخفر حجري».. وقناع «هولدرلين» اعتمادا على قرينة «تنظرين إلى الأرض صامتة في النهار الجميل»، المستصدية لجانب من قصيدة «ديوتيما»، التي يأويها ديوانه «قصائد غنائية»، وقناع «أورفيوس» بناء على قرينة «أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم»، المحيلة على السونيتة السادسة في ديوان «سونيتات إلى أورفيوس» لريلكه، وقناع «إينمركار»، الملك / العاشق السومري، توسطا بقرينة «اجعليني إذن أتمّل المزار، اجعليه أمامي منفتحا»، المحوّرة عن قوله متوسلا إلى «إينانا» «اجعلي معبد أبزوالمقدس يظهر لي كالكهف»، على شاكلة ما يرد في إحدى القصائد السومرية، أما رمزية «أبي نواس»، علاوة على اسمه طبعا، فباستصدائها لقرينة «انحدرنا عصبة من السكارى الوقحين»، وذلك في قصيدة «الرباعية الثالثة». إذا كان أمر هذه الأقنعة والرموز على هذا النحو، من جهة أخرى فإن قناع «الأمير ميشكين»، في قصيدة «التحول»، سينفرز بفضل قرينة «معذرة، إني أتذكر وجهك، لكن أين رأيتك

قبل اليوم ؟»، التي تجعلنا نستحضر، للتّو، نفس هذا القول الوارد، بصيغة مقاربة، في رواية «الأبله» لدوستويفسكي، وقناع «هاملت» سينهض، في القصيدة ذاتها، على قرينة «هل أشنق فأرا ؟»، القائمة في الماجريات الحوارية للمسرحية الشكسبيرية «هاملت»، بينما سيكون مثول قناع «دانتي»، في نفس القصيدة دائما، في ظلال قرينة «وحين تعيد الأمسية المتلاشية الصفراء الملاحين إلى الشطآن»، التي ترجع بنا، في الحال، إلى جزء المطهر من «الكوميديا الإلهية».

في نفس السياق بإمكاننا استخلاص قسمات قناع «مينون»، في قصيدة «عين البوم»، بردّ المقتطف الشعري الذي يصدّرها، فورا، إلى قصيدة «مينون يبكي ديوتيما» لفريدريش هولدرلين، وقناع «الأمير ميشكين» بتحويل الاسم الأنثوي «ناستا»، المهيمن على القصيدة، إلى هيئته الأصلية «ناستاسيا فيليبّوفنا»، بطلة رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، أما قناع «فاوست» فتأسيسا على معطيات تناصية وافية مع مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته، وقفنا عليها آنفا، من بينها، مثلا، «أعرف هذا الطارق تلميذا من أتباعي». هذا وزيادة على ما تستجمعه قصائد: «الخطوات»، و«سقط الجروف»، و«الذبالة»، و«عاثر الضباب»، ثم «تهجدات»، من عناصر نصية تؤشر، بقوة، على كلّ من «بدر شاكر السياب»، و«صلاح عبد الصبور»، و«أمل دنقل»، و«حسين مردان»، الذي يأتي اسمه صريحا في متن القصيدة، ثم الشهيد «مالك»، هكذا بشكل متسلسل، فالظاهر أن إهداء القصائد إلى هذه الأسماء يزكي، على غرار ما هومثبت في صدرها، وبكيفية لا غبار عليها، كونها الأقنعة والرموز المعنية في هذا الإطار.

× إن متوالية الأقنعة والرموز تجمع، على ما نرى، بين الأنبياء «النبي، نوح، يوسف، المسيح»، والقديسين «يوحنا المعمدان، الحسين بن علي»، والمتصوفة «الدرويش»، والأبطال الأسطوريين «أورفيوس، غلجامش، الفلاح الأسطوري السومري شوكليتودو، الملك / العاشق السومري إينمركار»، وأبطال الحكايات الشعبية «السندباد»، والأبطال التاريخيين «حيدر، عقبة»، والشعراء «امرؤ القيس، قيس بن الملوح، الفرزدق، أبونواس، أبوالعلاء المعري، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، حسين مردان، دانتي أليغيري، فريدريش هولدرلين، إدغار ألان بّو»، والروائيين «فيدور دوستويفسكي»، والموسيقيين «ريشار شتراوس، فريدريش شوبان، لودفيغ فان بتهوفن، فولفغانغ موزار»، والرسامين «فرانسيسكودي غويا»، والنحاتين «فيدياس»، وأشخاص واقعيين «إمّا فلاحين كحمد الله، أوأصدقاء طفولة الشاعر كابن جودة. أومناضلين حزبيين تقدميين كالرمز العامل في قصيدة «توقيع»، أومحاربين / شهداء كمالك»، وأبطال متخيلين «شعريين كمينون، وروائيين كالدون كيشوت، والأمير ميشكين، ومسرحيين كروميو، وهاملت، وفاوست».

× من خلال الجرد الذي أنجزناه يتبين أن أغلب القصائد ينفتح على أكثر من قناع أورمز.

ولاشك في أن هذا المزج أوالتعداد هوأحد عوامل إثراء دلالة الاغتراب، ومفاقمتها، في آن، ما دامت الأنا الشعرية تختبر معاناتها الاغترابية وتستمري توحدها الوجودي عبر مضاعفين كثر داخل قصيدة واحدة لا غير. ففي قصيدة «الصخر والندى»، مثلا، يتم الجمع بين قناع «يوحنا المعمدان»، الذي بتر الملك النبطي، هيرودس، رأسه إرضاء لزوجه الحاقدة، هيروديا، وإكراما لابنتها الغانية، سالومي التي سترقص احتفاء بالرأس المقطوع، وبين قناع «الحسين بن علي»، الذي قتله الخليفة الأموي، يزيد بن معاوية، بسبب من معارضته لاستبداد الأمويين السياسي. إن الجمع هنا لهو، في العمق، بين قديسين، في المتخيل الديني للمسيحيين بالنسبة للأول وللمسلمين الشيعة فيما يخص الثاني، كانت الشهادة هي الثمن الذي بذله كلّ منهما وفاء لطهرانيتهما الدينية وحلمها بعالم أنقى: الأول لأنه كان المبشر بمقدم المسيح المخلّص، والثاني جرّاء رفضه الخنوع لأيّ تأويل منفعي متزيّد للدين يمليه الوازع السياسي الضيق. ومن جانب آخر ففي حياتهما، معا، توجد امرأة لا يخلوحضورها من إشارية: إذ أن ما يفصل بين «يوحنا المعمدان» و«سالومي»، الراقصة، هوما يفصل بين الحدّ المتطرف للورع، للنبل، والقداسة، والحدّ القصيّ للشهوة، للغواية، والاستهتار الأنثوي، في حين تقوم فضيلة الأمومة / النبوّة حاجزا بين قدسية الأم، «فاطمة الزهراء»، وقدسية الابن. وإذا كان رأس الأول قد وضع في طبق من فضة ورأس الثاني قد شدّ إلى رمح، عقب مصرعه في موقعة كربلاء، فإن الخاتمة البشعة لكلا القديسين لم تغطّ أبدا على ما تحلّيا به من يقظة روحية، ومن تجاسر بليغ على مختلف التمنّعات التاريخية والظلاميات الأخلاقية. إن الاثنين ستقتلهما الشهوة العمياء للسلطة: شهوتها المؤجّجة، في الحالة الأولى، بشهوة الأنثى، اليوريديسية رغم الحقد والضغينة، التي لا تخص المغتربين الحالمين سوى بالموت، وفي الحالة الثانية بتماهيات الفروسية، والبطولة، والسؤدد، ومن ثم فإن مقتلهما لا يؤكد فقط على غور الشرخ الروحي الذي يفرّق بين هؤلاء وأزمنتهم، بل وكذلك على مدى تضايق هذه الأزمنة من أحلامهم، الشيء الذي ينتهي بهم إلى الحتف، في معظم الأحوال، دليلا على استحالة تحقق أحلامهم تلك.

أما في قصيدة «الملكة والمتسول» فيقع الجمع بين «روميو»، و«غلجامش»، و«فيدياس»، و«أبي نواس»، و«المسيح»، و«دانتي»، والفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو»، إضافة إلى ما لأقنعة ورموز أخرى من حضور ضمني تؤكده قرائن ناجعة، كاستثارة «أفروديت»، المتلابسة مع «فيدرا»، و«أوفيليا»، عبر رمزية المحارة المنشقة، ل «أدونيس»، إله الخصوبة في الميثولوجيا اليونانية، واستدعاء «فيدرا» ل «هيبوليت»، حبيبها المحرم، و«أوفيليا» للبطل التراجيدي «هاملت»، و«سميراميس» لزوجها «الحاكم السوري»، الذي انتهى به الأمر إلى الانتحار بسببها. إن هذه التوليفة من الأسماء لن تعمل سوى على تجذير المكابدة الاغترابية للأنا

الشعرية، بما هي ذات تلتقي مع كافة هذه الذوات في مأساة الاصطدام بأكداس من الإرغامات، المادية والرمزية، المعيقة لتحققها الوجودي الممتلئ، المتعالي، تماما كما هوالشأن في قصيدة «عين البوم» التي يلتئم في فضائها كلّ من «مينون»، و«الأمير ميشكين»، و«فاوست»، علاوة على «الدون كيشوت». ومثلما تختزل «ناستاسيا فيليبّوفنا»، حبيبة الأمير ومضاعفة «إينانا»، البارزة في القصيدة، المواصفات الأنثوية الخارقة لشقيقاتها الغائبات / الحاضرات: «ديوتيما» مينون، و«مرغريت / هيلانة» فاوست، ثم «دولسيني دي توبوسو» الدون كيشوت، يضحي مخوّلا، بالمقابل، ل «فيدياس» البحث عن «فيدرا»، و«أوفيليا»، شقيقتي «أثينا»، الصورة الإلهية لأنوثة متعذرة، ول «أبي نواس» البحث، هوالآخر، من خلالهما عن الشقيقة الأخرى المستحيلة، أي عن «جنان»، ما دمن، كلهن، من نفس المحتد الأنثوي الأصيل الذي تنتسب إليه «إينانا».

× إن قسما وافيا من هذه الأقنعة والرموز ينزع إلى المثول أكثر من مرة واحدة، بحيث نلاحظ تكرارا دالا لأسماء معينة، من قصيدة إلى أخرى أومن ديوان إلى آخر. تلك كانت، مثلا، حالة كلّ من «المسيح»، و«الدرويش»، و«غلجامش»، و«السندباد»، و«فيدياس»، و«أبي نواس»، و«دانتي»، و«أورفيوس»، و«قيس بن الملوح»، و«الدون كيشوت»، و«هاملت»، و«الأمير ميشكين»، و«امرئ القيس». ولربما صحّ تأويل هذا التكرار بإحساس الشاعر، الوثيق الصلة بسيرورة التجربة الشعرية، بعدم استنفاد هذه الأقنعة والرموز، بالذات، لكامل طاقتها الأدائية، وبكونها ما فتئت قادرة على مسايرة التأزّم الاغترابي المطّرد للأنا الشعرية إمّا إلى منتصف طريق رحلتها الرمزية إلى مملكة الموتى، أوإلى ثلاثة أرباعها، أوإلى مشارف نهايتها القاسية.

ومن هذه الزاوية خليق بنا أن نشير إلى ما كان للشاعر أبي نواس من حضور ملموس على امتداد مسافة هامة من المسار التام للتجربة الشعرية. فهويظهر، سواء كقناع أوكرمز، في أربعة قصائد هي: «الراقصة والدرويش»، و«الملكة والمتسول»، و«الرباعية الثالثة»، ثم «هبوط أبي نواس»، بمعنى أنه يتناوب على ثلاثة دواوين هي: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، ثم «عبر الحائط.. في المرآة»، من مجموع خمسة دواوين يتألف منها المتن. ومن هنا يزول ما قد يخامرنا من استغراب حول ما كان من أمر إسناد الهبوط الأورفي، إلى العالم السفلي، إليه هوبالتحديد، وذلك في قصيدتي «الملكة والمتسول»، و«هبوط أبي نواس»، بل وأن يجري التصريح بفعل الهبوط بدءا من الصيغة العنوانية لهذه الأخيرة، الشيء الذي سوف لن تحظى به، من دونها، ما عدا قصيدة واحدة في المتن هي «هبوط أورفي»، مما يفيد متانة الآصرة التي تربط، من منظور الشاعر، بين البطل الأسطوري الإغريقي والشاعر العباسي ونيلهما، بالتالي، لنفس الوضع الاعتباري في مشروعه الشعري. فما يقع، غالبا، في بعض التجارب الشعرية هوأن تنشأ علاقة رمزية وطيدة بين الشاعر وواحدة من الشخصيات التي يراها أقرب

إلى أسئلته الوجودية والرؤياوية[421]، بحيث «ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري، وتبسط ظلالها على رؤيا الشاعر طوال هذه المرحلة، تمنحه من ملامحها الفنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربة الشاعر ويعكسها»[422].

× إن الأقنعة والرموز المستدعاة تنم عن مؤهلات كبيرة من حيث انسجامها مع هوية الأنا الشعرية، ومن جانب تكثيفها لتوضّعها الاغترابي. فاغتراب الأنبياء «النبي، نوح، يوسف، المسيح» مرده إلى انشغالهم بفداحة السقوط الإنساني، الدوري، إلى مهاوي الجحود، والرذيلة. واغتراب القديسين «يوحنا المعمدان، الحسين بن علي» مرجعه إلى تقواهم وتعففهم في أزمنة يحكمها منطق الشهوة، والعنف، والإلغاء. واغتراب المتصوفة «الدرويش» يؤول إلى تأفّف أرواحهم النيّرة من ضيق الجسد وظلمته، إلى توحد الإشراق الجواني، المتأصل في كيان المتصوف، داخل عماء العالم. واغتراب الأبطال الأسطوريين «أورفيوس، غلجامش، الفلاح الأسطوري السومري شوكليتودو، الملك / العاشق السومري. إينمركار» يمكن تبريره باستحالة وصولهم إلى بغياتهم المتعالية: عجز «أورفيوس» عن تملّك امرأة يقبس منها الوجود تناغمه المفقود، وعجز «غلجامش» عن رد غائلة عالم يسترق الأصدقاء، «إنكيدو»، ويفجع الإنسان بحقيقة فنائه، وعجز «شوكليتودو» عن استمالة «إينانا» راغبة، راضية، إلى لحظة عشقية مشتهاة، ولأنه تجرّأ على انتهاك حرمتها فقد كان على بلاد سومر كلها أن تدفع الثمن دمارا، وأوبئة، وذلك إحقاقا لعفة المرأة – الإلهة وتساميها المطلقين، وأخيرا انشداد «إينمركار»، حين تضرّعه إلى «إينانا» إلى فضاء قدسي، رمزي، يأخذ شكل الكهف ويرتدي ظلاميته لكونه يدرك أن الأصل هوالسفول والانعتام، أي الغياب والاستحالة.

وبالموازاة من هذا الذي ذكرنا يبدواغتراب أبطال الحكايات الشعبية «السندباد» منغرسا في مأزق التوزع بين وطأة الواقع ونداء الممكن، وفي حالة هذا البطل، على وجه الخصوص، يبدولصيقا بالضجر المركب الذي يخلقه التراوح، الذي يحياه جوّابوالآفاق المقدامون، بين برّ مليء حد الصفاقة وبحر خاو، ولا متناه، حد الرعب. واغتراب الأبطال التاريخيين «حيدر،

421 – كثيرون هم الشعراء العرب المعاصرون الذين وظفوا رمزية أبي نواس في نصوصهم الشعرية في مقدمتهم بلند الحيدري، لكنهم قليلون هم الذين اقتدروا على تعمّق غنى شخصيته، إن وجوديا أورؤياويا، ومنهم أدونيس، وأمل دنقل، وحسب الشيخ جعفر .. ومع هذا فلا أحد منهم بلغ في استثماره للشخصية النواسية ما بلغه حسب الشيخ جعفر، في إطار رفقته الطويلة لها، من تعاطف، واستغوار، وتمكن. لذا نستطيع تشبيه منزلته لدى حسب بما لقناع مهيار الدمشقي، أي الشاعر العباسي مهيار الدّيلمي، من حظوة لدى أدونيس، أوبما للقناع المبتدع، الأخضر بن يوسف، من امتياز في شعر سعدي يوسف.

422 – د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس1978، ص306.

عقبة» يبقى همهم منها بما يواجهونه من مظاهر التحجر، والعسف، والتردي، تغص بها بيئاتهم ومجتمعاتهم. واغتراب الشعراء «امرؤ القيس، قيس بن الملوح، الفرزدق، أبونواس، أبوالعلاء المعري، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، حسين مردان، دانتي أليغيري، فريدريش هولدرلين، إدغار ألان بّو» من صميم الحرمان الذي يستحكم في وجدانهم، من عالم متناغم، نبيل، شعري، مستحيل، تتعلق به مخيلاتهم، عالم مفارق لعالم لا يكشف ل «امرئ القيس» إلاّ عن ضراوة الصحراء، وغباء السلطة وزيف مجدها. ول «قيس بن الملوح» عن لا جدوى الحب الموصل، في وثنيته، إلى أقصى تخوم الجنون. ول «لفرزدق» عن هول النقلة الكيانية من رحمية العشيرة إلى متاه الأمّة الأشمل. ول «أبي نواس» عن بؤس الممنوع، والمحرم، دافعا به إلى التحرّي عن جوهره في الخمرة إدمانا وتخييلا. ول «أبي العلاء المعري» عن انحطاط روحي ذريع أقحمه في عزلة عميقة، متمنيا لوأنه لم يوجد أصلا، ومحتفيا بالموت كأبهى ما يكون الاحتفاء. ول «بدر شاكر السياب» عن سيادة الذهب، والحديد، والنار، والآلة، والرأسمال.. عن رخص حياة الشعراء، حين اغتيال فديريكوغارسيا لوركا، وحياة الشعوب، عندما التهمت المحرقة الذرية في هيروشيما آلاف اليابانيين الأبرياء. ول «صلاح عبد الصبور» عن تاريخ وطني، وقومي، وإنساني، غامض، بل وملوث، يفصل دون طموحه الروحي العريض. ول «أمل دنقل» عن اندحارات عسكرية - هزيمة يونيو1967 العربية - وارتكاسات مجتمعية، وإحباطات تاريخية. ول «حسين مردان» عن شراسة التحنيطات القيمية، وتجبّر الطابوات القامعة لحرية الشعراء ومشاكستهم. ول «دانتي أليغيري» عن غور اليتم الرمزي الذي يمكن أن يتسبب فيه غياب امرأة ك «بياتريس». أما بالنسبة ل «إدغار ألان بّو» فعن صنوف من الشروخ، وضروب من الآلام، تنبجس من ثخانة اليومي ورداءته في مجتمع، كالمجتمع الأمريكي، كان، حينها، بصدد التنازل عن ماضيه الرعوي، الرومنتيكي، لصالح مستقبل صناعي هادر يسحق رقة الروح ووداعتها.

جريا على هذا يمكننا تفسير اغتراب الروائيين «فيدور دوستويفسكي» هم كذلك، إذ طوال المدة التي قضاها هذا الأخير كاتبا روائيا ظل يحسب نفسه معنيا، دون الآخرين، بروسيه الحقيقية، وبنفاستها الروحية التي كانت تغطيها حجب التزييف، والتكلس، ولأن روسيه المحلوم بها بقيت متنائية عنه أبدا، فإن الاغتراب سوف يمكث الإمكانية الوحيدة المتاحة لروائي حالم من صنفه. وأيضا قراءة اغتراب الفنانين الموسيقيين «ريشار شتراوس، فريدريش شوبان، لودفيغ فان بتهوفن، فولفغانغ موزار» كانقطاع لآذان مشذبة عن الأصوات، والإيقاعات، واللغات، المرذولة للعالم.. كتنابذ بين شفوف الروح وتدفقها وبين انطماس كلام العالم وانحباسه. واغتراب الرسامين «فرانسيسكودي غويا» كتجلّ لوعيهم الشقيّ بالمسافة الواسعة

بين عالم يقوّض معنى الجمال وعالم يمجّده تهجس به لوحاتهم وتشكيلاتهم، لذلك ومن داخل ما اصطلح عليه بالمرحلة السوداء في السيرة الفنية لهذا الرسام، أي عمقيا من صلب الاسوداد التاريخي الذي خيّم على إسبانيا في أثناء حياته، سيكون نزوعه إلى تبديد غربته من خلال لوحات تنهض بقامات ووجوه نسوية مؤنسة، كلوحة «ماري لويز»، ولوحة «بائعة الحليب في بوردو»، ولوحة «دونا إيزابيل كوبوس». واغتراب النحاتين «فيدياس» كإفراز لشعورهم بالإخفاق في تمثل لواعجهم الجمالية المضطرمة.. في تجسيد العالم، كما يتخيلونه، في منحوتات مكتملة في هيئاتها، متسقة في أبعادها. تلك كانت مأساة «فيدياس» المؤرقة وهويدرك الفرق الشاسع ليس بين صورة الآلهة، الماورائية، وبين شكلها في المتخيل الديني الإغريقي فحسب، بل وبينها وبين ما انتهى إليه هوبصفته نحاتا مزودا بما يكفي من توقد الذهن، ورهافة الخيال: بين زيوس، وأثينا، في عليائهما القدسي المتعذر وبين منحوتتيهما اللتين صنعتهما يداه القاصرتان، المحجوزتان، حيال مبتغى جمالي من هذا الطراز.

ولعل اغتراب الأشخاص الواقعيين «حمد الله، ابن جودة، المناضل الشيوعي العراقي المغتال، مالك المحارب العراقي الشهيد» لا يقل مغزاه في شيء عن اغتراب السابقين. إن اغتراب الفلاح «حمد الله» يجد مرتكزه في العوائق السياسية والطبقية التي تباعد بين الأرض السومرية وبين ابنها الحقّ. و«ابن جودة» في غبن الاقتلاع من جذوره السومرية العريقة، أومن رأفة مسقط الرأس، الفعلي والرمزي، والتطويح به إلى غلظة مدائن الغرب وتيبّس شرائعها. و«المناضل الشيوعي العراقي المغتال» في استنكاف الأرض السومرية عن توزيع خيراتها على أبنائها الأقحاح بالقسطاس. و«مالك»، المحارب العراقي الشهيد، في امتناعه عن رؤية أرض سومر يمحقها الجيران، وتهدّها التذرعات السياسية الجوفاء، والحسابات العسكرية الباردة.

وإذا كان هذا شأن أشخاص واقعيين، أخضعوا للنظر الشعري، فما بالنا بأبطال متخيلين «شعريين كمينون، وروائيين كالدون كيشوت، والأمير ميشكين، ومسرحيين كروميو، وهاملت، وفاوست» يملكون، مسبقا، جدارتهم الإبداعية القوية، المتحصلة في الأعمال التي ينتمون إليها. إن اغتراب «مينون» ما هوإلاّ تعبير عن اغتراب روح مقذوف بها إلى خارج زمنها الإغريقي الأصلي، أي زمن «ديوتيما» والآلهة العظام.. زمن الحب، والامتلاء، والقداسة. أما اغتراب «الدون كيشوت» فهويرتد إلى ما كان من توحّد الفارس الجوّال، الحالم، المجنون، في زمن لا مروءة فيه ولا فضيلة، زمن لا علاقة له بزمن الصفاء، والشرف، والفروسية، أي بزمن تنسجه الذاكرة جميلا وتامّا، جمال «دولسيني دي توبوسو» وتمامها، حبيبته ومحركة

نوازعه البطولية، واستيهاماته الطوباوية[423]. في حين يلوح اغتراب «الأمير ميشكين» نتيجة لنفوره الروحي من زمن لا كرامة فيه للروح بالمرة، زمن يتاجر فيه بالأجساد، والقيم، والمبادئ، وينظر فيه للمثاليين، أشباهه، وكأنهم من مخلفات عهود دارسة، واغتراب «روميو» أحد مضاعفات اصطدام الذات العاشقة بتقاليد صماء ترفع اعتبارات السلطة، والجاه، والضغينة، على داعي الحب وفضيلته، واغتراب «هاملت» وجها معبرا عن تعالي الذات المفكرة، الواعية، أو، بالأحرى، الإشكالية، عن خسّة زمن تسيّره الغرائز والأهواء بدل الأفكار والمثل، زمن يجنّ فيه كل من حظي / أصيب بنعمة / بشقاوة التفكير والتساؤل، واغتراب «فاوست» وجها آخر رديفا يعكس تضخم الحس بالفرادة الذهنية والخيالية لدى كل من تضعهم أقدارهم في أزمنة يرين عليها البؤس المعرفي فترفض اختراق الآفاق البكر، وارتياد الأمداء اللانهائية لمجهول الذات والكون.

شيء آخر أساسي تتكشف عنه هذه المتوالية من التحولات، ولوأننا لا نقصد أيّ تميز أومفاضلة بين سائر الأقنعة والرموز التي اتخذتها الأنا الشعرية لبوسا، هوكون نسبة وافرة من الأسماء التي تتألف منها يؤمّها شعراء وموسيقيون بالدرجة الأولى. وإذا ما أسقطنا من الرقم «42»، بما هوعدد الأقنعة والرموز الفاعلة في فضاء التجربة الشعرية، قناع «أورفيوس»، باعتباره الأصل الهوياتي للأنا الشعرية، فسنكون بإزاء ما مجموعه «16» قناعا ورمزا يتوزعها هؤلاء الشعراء والموسيقيون. ولا ريب في أن هذه الوفرة تتصل بنوع من النزوع التبئيري من قبل التجربة تبرز بمقتضاه من خلاله جملة من المشخصات التقنيعية والترميزية الوثيقة الارتباط بملمحين فنّيين دالين في شخصية «أورفيوس» الأسطورية، ألا وهما الشاعرية والموسيقية، إذ بقدر ما ترتفع العقيدة الأسطورية الإغريقية به، أي «أورفيوس»،إلى مرتبة الشاعر الأول. متقدما بذلك على كل من هوميروس، وإشيل، تجعل منه، في ذات الوقت، أول مغنّ[424] في تاريخ البشر، بغنائه وموسيقاه سيسحر ليس فقط الحيوانات، والبشر، الأحياء والموتى منهم. وإنّما حتى آلهة العالم السفلي حين نزوله من أجل العودة بحبيبته يوريديس. وإذن فالإلحاح على شعراء وموسيقيين يعني، من بين ما يعنيه، تصليب الهوية الأورفية للأنا الشعرية، وذلك

423 - هكذا سيقول لامرأة أخرى، عابرة، في سيرته الحلمية، الجنونية، وكانت قد حاولت مراودته عن نفسه «إنه العهد الذي أخذته على نفسي وأعطيته دولسيني دي توبوسو، المرأة الوحيدة التي تملأ أفكاري الدفينة».
- Miguel de Cervantès: Don Quichotte، T 1، traduit de l'espagnol par Louis Viardot، Paris، Classiques étrangers، coll. Maxi-Poche، Ed. Bookking International، 1996، p. 151

424 - من بين الأمور الدالة في هذا النطاق أنه بعد مماته أو، بالحري، مقتله، ف «إن رأس أورفيوس أودع معبد ديونيزوس، أما قيثارته فقد أودعت معبدا لأبوللو».
- إدوار الخراط: الديانة والأسطورة الأورفية، مجلة «إبداع»، س16، ع1، يناير1998، ص96.

بتشديد حساسيتها الفنية تجاه الوجود، وتضخيم انفعالها المأساوي بالخواء الفظيع لعالم لا رواء فيه، ولا جمال، ولا التذاذ.

فمن «يوحنا المعمدان» إلى «مالك»، المحارب العراقي الشهيد، أي من مفتتح الموت إلى منغلقه كان رحيل الأنا الشعرية نحوقمة اغترابها، و، بالتالي، صوب موتها الرمزي هي الأخرى. ورغم تنوع المرجعيات التي اقترضت منها التجربة الشعرية أقنعتها ورموزها فإن مستلزم الملاءمة الرؤياوية الكاملة لأنا شعرية أورفية، في المقام الأول، سيضفي عليها طابعا اندماجيا مقنعا بفعل ما تهيّأ لها داخل المتن من وسائل تفعيلية وتوحيدية استوجبتها الصبغة الأسطورية للتخيّل الشعري.

من المحقق أن التجربة الشعرية تسعى إلى «امتلاك الواقع عن طريق خلق الأسطورة، ولكن الواقع الاجتماعي والحياتي الشخصي دفع بحسب الشيخ جعفر إلى هذا الاختيار المضموني والجمالي كي يعبر من خلاله عن اغترابه على مستوى الذات والجماعة»[425]، ذلك أنه، وكأيّ شاعر عميق، مفطور على الاغتراب، وهذا «الإحساس بالغربة في هذا العالم ناشئ عن شعوره بما يسود عالمنا الحديث من زيف ومن تعقيد وتصنّع، وبعد عن عضوية الحياة الأولى وتلقائيتها وبساطتها، فكان هذا الإحساس المزدوج بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها وتعقيدها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وأكثر بكارة، وأكثر سذاجة وعفوية في نفس الوقت، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث، وخصوصا التراث الأسطوري بالذات»[426].

لهذا فمهما يكن من اختلاف بين هذه الأقنعة والرموز فإن ما يجانس بينها هوأنها صارت، جميعها، في موقف شعري مخصوص كهذا الذي اقتيدت إلى تضاعيفه، معنية ب «إينانا» / ب «إيدن» السومرية، أي بملاذ رمزي أنثوي / فردوسي تليد، وممتلئ، وحده القادر على محووحشتها الوجودية المزمنة. قد يلتمع بريق هذا الملاذ الكوني الغابر من خلال ترميزات محدودة، مغذية لحلم العثور عليه: مثل «الغجر»، من حيث الإحالة على الحياة الصميمة، الطقسية، الحرة، والاقتحامية، و«الملائكة»، من حيث الإحالة على اللاتجسّد، والطهرانية، والنور، و«الكهنة»، من حيث الإحالة على زمن إلهي، قدسي، أسطوري، وسحري.. لكن الغلبة هي لترميزات شتى مجافية لهذا الحلم، معيقة لتحققه، وماحقة لأيّما أثر دال على هذا

---

425 – وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة»، مجلة «فصول»، المجلد6، ع3، أبريل – ماي – يونيو1986، ص176.

426 – د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس1978، ص54-53.

الملاذ ومؤشر عليه، ومنها «المغول»، و«القيصر»، و«الملوك المباعون»، و«المهرجون»، و«الخدم الأمراء المهازيل»، و«الخيول التتريات»، و«الأجلاف»، و«اللقطاء»، و«النذل»، و«النجاشي».. المبثوثة في قصائد من المتن كمضادّات رمزية للحيوية الرؤياوية الدافقة للأنا الشعرية المجتازة، توسطا بأسمائها المتغايرة، لأزمنة وأمكنة لا حصر لها.

المبحث الثاني

دلالة الحب.. تحولات إينانا

إذا صح قولنا إن الإنسان حيوان ناطق، أوضاحك، وذلك اتفاقا مع التعريف الفلسفي الذائع، فلربما صح أن نردف إلى هذا تمييزا آخر للإنسان، منسجما تمام الانسجام مع جوهره، ألا وهوقولنا إن الإنسان حيوان محبّ كذلك، بحيث منذ كان الإنسان وهومحكوم بطاقة وجدانية، عشقية، بموجبها ينجذب العنصر المذكر فيه إلى مكملّه الأنثوي أوالعكس. وسواء انتظم الحب الإنساني داخل مؤسسة مجتمعية وأخلاقية مقننة أومورس على هامشها أوضدّا عليها، فإن هذه العاطفة المتأصلة في الكينونة الإنسانية كانت، وما انفكت، محفزا أساسيا للفعل الإنساني في الطبيعة والتاريخ، ومحركا لنوازع الاجتماع والعمران، بل والضامن لتوادد البشر واستمرارهم.

فمن خلال الحب يتعدى المحب نطاقه الذاتي المنغلق، متخلصا بهذا من سلبية اللزوم الكياني، ليندمج مع ذات أخرى في أفق عاطفي ووجودي يعلوعلى الذاتين كلتيهما ويهيئ لهما تحقّقهما الغيري المخصوص، بما يعنيه من تعالق وطيد، من إيثار تلقائي خالص، ومن ضروب شتى في التبادل الجسدي، والروحي، والرمزي، بين الطرفين المتحابّين. فالحب إذن بمثابة الوجه الشعوري الأوفى تعبيرا عن حاجة الإنسان، ذكرا كان أم أنثى، إلى استكشاف ذاته في ذات - مرآة أخرى، وتحويل فائضه الجسدي، والروحي، إلى ذات موازية يعدّها امتدادا كيانيا صميما لجغرافيا ذاته وتاريخها، ولهذا ف «إنك لا تجد اثنين يتحابّان إلاّ وبينهما مشاكلة، واتفاق الصفات الطبيعية، لابد من هذا وإن قلّ، وكلما كثرت الأشباه زادت المجانسة، وتأكدت المودة»[427].

---

427 - ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الإلفة والألاّف، ضبط نصه ،وحرر هوامشه: د. الطاهر أحمد مكي، ط3، منقحة، دار المعارف، القاهرة1980، ص23.

ولاشك في أن الحب، باعتباره خبرة كيانية مركبة، يبقى المظهر الأعمق تجسيدا لثنائية الالتذاذ / الألم، إذ بقدر ما يضفي على هذه الخبرة من انتشاء وغبطة بالغين فإن الأصل فيه هومقدرة المتحابّين، كل من جهته، على تحمل ما تستتبعه نفس هذه الخبرة من مكابدات، وشجون، وجروح جسدية وروحية عنيفة تخلد، خلود الوشم، في ذاكرتيهما سوية. «وبما أن الغبطة تبدأ مع الكلام عن الشيء، فإن عاطفة الحب لا تنقطع عن التداول عبر الموصلات الاعتيادية للأساطير: القصائد، التراجيديات، مذكرات وأعمال مختلفة، روايات، والدواوين والأفلام المحسوبة على الموجة الحداثية العريضة»[428].

الكلام عن الحب، استغوار مركبيته المحيرة، ثم أسطرته، هذه هي السبل التي سلكتها أعمال فنية كثيرة، من ثقافات عدة، في إحقاق وضعيتها الاعتبارية وتوسيع رواجها القرائي والنقدي. وعلى مدى أعصر وفترات كان هاجس المبدعين، وهم يخوضون في موضوع الحب، هوأن يحلّقوا بالمحكي العشقي.. بأزواج المحبّين.. بلذاذات الحب وتباريحه.. برقته وعنفوانه.. إلى ذات المدارج التصويرية التي بلغتها أساطير الحب ومروياته الكبرى في التراث العشقي الإنساني.

وهكذا فأن تسعى التجربة الشعرية، التي تهمنا، إلى تشييد رؤياها الأورفية فإن هذا إن دل على شيء فإنما هويدل على مطمح الاقتراب من المحكي العشقي في أسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، وتشغيله في حيز محكي عشقي، مأساوي بدوره، تقوم عليه أسطورة دموزي وإينانا السومرية، تستلف معه إينانا دور يوريديس لتموت ميتة أبدية تنقلب بها من المصير الرحيم الذي كانت قد استدركتها به الآلهة في الجحيم السومري إلى فاجعية المآل الذي اعترض بديلتها يوريديس في ال «هاديس» الإغريقي، لتتأتّى لها بذلك متانة الالتحام بخطاطة الأسطورة الأورفية، وأيضا إمكانية التجنيح بالطابع المأساوي للتجربة الشعرية.

ففي الأسطورتين معا يحتل الحب موقع صدارة. إن أورفيوس سيقع في حب يوريديس[429]، في حين سيعشق الإله - الراعي، دموزي، إينانا. وكما سيتزوج أورفيوس بيوريديس سيقترن دموزي بدوره بإينانا[430]. والحق أنه سواء في الفن، ومنه الشعر، أوفي

428- Catherine Clément: Coups de Foudre, in: revue «Magazine Littéraire», N 267-268, juillet-aout 1989, p. 39

429 - إن أورفيوس يجسد «الضحية المثالية للحب التّعس المشؤوم الذي يرمز إليه فقدان يوريديس، التي سيعيدها من الجحيم لكنه سيلتفت نحوها قبل أن يلتحق بالنور».
- Encyclopédie Alphabétique Larousse, Omnis, Librairie Larousse, 1977, p. 1370

430 - ممّا يروى في هذا الباب أنها «اغتسلت بالماء والصابون وارتدت «ثوب الملوكية، ملوكية السماء»، وكحّلت عينيها وأرخت شعرها على كتفيها وزينت شفتيها ولبست أساور الفضة في معصميها وقلائد الخرز في عنقها.

الأسطورة السومرية.

في تضاعيف المحكي العشقي الذي تقوم عليه الأسطورتان إذن سوف تنسج دلالة الحب، في التجربة الشعرية، خيوطها الأساسية، وتبسط مناخاتها وأرديتها على حيز ملموس من قصائدها، بحيث تنهض معظم القصائد بشعرنة محكي عشقي متخيل بين الأنا الشعرية وإينانا، أوبين مضاعفين ومضاعفات تتم موضعتهم / موضعتهن في مواقف عشقية تستمد فاعليتها الدلالية من المعين الأسطوري للعاشقين المركزيين. هذا وسيان توارت الأنا الشعرية خلف قناع روميو، أوهاملت، أوالأمير ميشكين.. وإينانا خلف قناع جولييت، أوأوفيليا، أوناستاسيا فيليبّوفنا.. فممّا لا مراء فيه أن المعني الفعلي، ضمن هذه التلونات، هوأورفيوس، العاشق المحبط، المجروح، الذي تستجلبه التجربة الشعرية، محملا بكامل قسماته الأسطورية الإغريقية، ثم ترتب له سيرة عشقية متخيلة مع امرأة - إلهة سومرية تصون لها، هي كذلك، سائر مواصفاتها الأسطورية الأصلية سوى ما كان من تخلّيها عن العودة من العالم السفلي كيما يأخذ بقاؤها المتأبد في ظلماته نفس المعنى المأساوي لبقاء يوريديس النهائي في أحشاء ذلك التّحت اللامرئي المرعب.

وكما يستند الحب على ثنائية الالتذاذ / الألم فهويلقى جوهريته أيضا في ثنائية الروح / الجسد، أوالعفة / الشهوة. إنه ليس طهرانية خالصة أوحسيّة محض، بل هومزيج رفيع من القداسة في أصفى تجلياتها والدّنس في صورته الهابطة، الموحلة، والمستبشعة، ومن تلاقح الدافعيتين وتكاملهما تتأسس جوهريته وتتماسك لأنه فعل إشباعي لعنصري الكينونة الثابتين، الروح والجسد. وطبقا لهذا الازدواج في طبيعة الحب ستعمد جلّ المتخيّلات، لا الأسطورية أوالدينية أوالأدبية أوالفلسفية، إلى اعتبار الدافعيتين دافعية واحدة لا أكثر، والنظر إلى الممارسة الجنسية، مهما بلغت من شبقية وتعهّر، كمجرد امتداد، أو، بالأولى، تعيّن للطاقة الروحية المولّدة للميول والتشابكات العشقية. «هكذا يختلط الدين والجنس في التفكير الصوفي، ويصبح الحب وسيلة لخلاص الإنسان ودخوله النعيم. وليس هذا اللون بدعة قاصرة على متصوفة المسيحية: فكرة «العشق الإلهي» وفكرة «الوجد» من الأفكار الأساسية عند متصوفة الإسلام وعند متصوفة الأفلاطونية الحديثة وفي عبادات اليونان التي اختلط فيها الجنس بالدين اختلاطا عجيبا كما في عبادة ديونيزوس»[432].

في هذا المضمار نشير إلى أن الإغريق، ولوأنهم ميزوا بين أبّولو- إله المعرفة والفن - وإيروس - إله المتع واللذائذ -، بمعنى بين المقدس والمدنس، كانوا يلجأون خلال المراسيم

432 - لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص124.

الطقسية الخاصة بالإله ديونيزوس إلى دمج الإلهي، عبر الاسترجاع الموسمي لذكرى هذا الإله المبجّل، في الأرضي أوالبشري، توسلا بالغناء، والرقص، واحتساء الخمر، والعري، والجنس، مجسمين بهذه التثنية السمة الحسيّة اللصيقة بالروحية الأورفية، المستمدة من الشعائرية الديونيزوسية. أمّا لدى السومريين فسيغدوطقس الزواج المقدس[433]، السنوي، المجال الرمزي

433 - «من المرجّح أن طقوس الزواج الإلهي عرفتها بلاد سومر منذ فترات ملكياتها القديمة، أي منذ الثلث الأول من الألف الثالث لما قبل الميلاد، يدل على ذلك النص الذي وصلنا عن إينمركار الملك الثاني لتلك الفترة في أوروك، وكان ذلك قبل أن تعرف المنطقة حكم دوموزي الملك وحكم لوجال بندا وجلجامش إلاّ أن اسم دوموزي هوالذي بقي على مرّ القرون، بعد تأليهه، بطلا للزواج الإلهي ورمزا يجسده الملوك للاقتران بالإلهة إنانا أي ببديلتها على الأرض».
- ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب، أناشيد الحب السومرية، نقله إلى العربية وعلق عليه: قاسم الشّواف، قدّم له وأشرف عليه: أدونيس، دار الساقي، لندن - بيروت1996، ص154.
ومن غير إينمركار يمكن أن نشير كذلك إلى ملكي أور، شولجي وشو- سين، وملكي إيسين، إيديّن - داجان وإيشمي - داجان. ومن نص شعري عشقي موسوم ب «الملك إيشمي - داجان «الراعي الأمين» يقترن بإنانا التي تزور الحظيرة « نمثل بالأبيات التالية:
- « فلتطفح الحظيرة النبيلة بالقشدة من أجلك
ولتطفح الزريبة بالقشدة والحليب !
ولتستقِر فيها الكثرة إلى الأبد !
وليتمكن إيمشي - داجان في حياته المديدة
أن يعلن بحرارة: أنت هي « قرينتي « !
النعجة التي تعتني حنونة بحملانها «هي أنت» !».
- نفسه، ص183.
وإذن فقد كان هذا الطقس عند السومريين مناسبة لاستعادة زواج دموزي من إينانا، اللذين يقابلهما تموز وعشتار لدى البابليين، «غير أن عشتار بقدر ما كانت رمز القدسية والسموو السيادة بين الآلهة «...» فقد كانت أيضا انعكاسا لنزعة حسّية تضجّ بالعواطف الحسّية».
- جبرا إبراهيم جبرا: تأملات في إلهة قديمة، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع2، أكتوبر 1981، ص108.
وحيث «يفرح قلب «إنليل» للاتحاد الجنسي الذي يجلب أفضال الله إلى الأرض وشعبها».
- صاموئيل نوح كريمر: طقس الزواج المقدس ونشيد الإنشاد، ترجمة: بديعة أمين، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع2، أكتوبر 1979، ص68.
فسيتعمّد المتخيل الأسطوري العراقي القديم تأجيج فتنتها الأنثوية، والمغالاة في تلميع صورتها الجسدية. «إن أبرز الصفات التي اشتهرت بها عشتار في كل الأزمان كونها إلهة الحب والجمال والجنس. ونستطيع الحصول على صورة لربّة الجمال التي عبدها السومريون والبابليون من خلال الدّمى الكثيرة التي صنعها الفنانون القدامى ومّما كتبه عنها الشعراء والأدباء. فهي شابة ممتلئة الجسم ذات صدر بارز وقوام جميل وعينين مشرقتين. وهي أيضا على قسط كبير من الجمال حتى أنها كانت تبزّ في ذلك قريناتها من الإلهات».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص45.
ولهذا فإن «الاتصال الجنسي بين الملك والكاهنة من خلال الزواج المقدس له مدلول ديني بحت، إذ أنه وبقية التفصيلات الأخرى لهذا الزواج عبارة عن محاكاة طقسية لزواج إلهة الخصب إينانا من إله الماشية والخضار دموزي، تلك المحاكاة التي عن طريقها كان يعتقد بإمكانية استحداث أسباب الخصب والرخاء».
- نفسه، ص154.

الذي تندثر داخله الحدود بين الروحي والجسدي، بين المقدس والمدنس، كما أنهم سيجعلون من البغاء أداة تقرّب من الآلهة ومجلبة لعطايا الأرض وأغداقها، محتسبين إياه، من غير ما تحرج، جزءا لا يتجزأ من مؤسسة القداسة[434]، ومن هنا امتلاء العديد من نصوص الحب السومرية

وفي اتصال مع هذا التصور، وفيما يهمّ «التدبير المكاني للطقوس الدينية، فإن المحلّ المفضل لاحتضان «الاتحاد الجنسي» هو، في بلاد ما بين النهرين، «الغيغونو» المقام في رأس برج الطقس الديني».

- Julia Kristeva: La révolution du langage poétique، Paris، coll. Tel quel، Ed. Seuil، 1974، p. 485

وفي هذا المحلّ – المعبد الداني، لعلوه، من القداسة السماوية «كان يوجد سرير مغطّى بوسائد وأجواخ بديعة، وإلى جانبه تستقر مائدة من ذهب. لم يكن هناك أيّ أثر لتمثال في المعبد، كما أنه لم يسبق لمخلوق بشري أن قضى ليلة فيه باستثناء امرأة، يقول الكهنة الكلدانيون إن الإله قد اصطفاها من بين سائر نساء بابل».

- James George Frazer: Le Rameau D'or، Le Roi magicien dans la société primitive، Tabou et les Périls de L'ame، Paris، Ed. Robert Laffont، 1981، p. 339

بل و«ممّا كان يروى أن القداسة عينها كانت تحلّ بالمعبد في تلك الليلة وتنام في السرير الكبير، بينما المرأة، باعتبارها زوجة الإله يصير محظورا عليها الارتباط بأيّ مخلوق فان».

- Ibd.، p. 339

فالطقس، بهذا المعنى، شكل ترميزي يؤكد قدسية الممارسة الجنسية ويزكي شرعيتها الدينية.

434 – انطلاقا من التسمية ذاتها «تفيد كلمة عشتار في الأكدية معنى «الإلهة» بصورة عامة وتعني أيضا المعبودة الشخصية أوتمثالها والتي كان يتخذ منها الفرد قديما وسيلة بينه وبين الآلهة الأخرى. وقد اشتق من هذا الاسم الصفة ISHTARIDU بمعنى "المقدسة" التي أصبحت أحد نعوت الإلهة عشتار. وجدير بالذكر أن هذه الصفة ISHTARIDU كانت تطلق أيضا على صنف معين من النسوة اللاتي كنّ، على ما يبدو، مكرسات للخدمة في المعابد حيث يرد ذكرهن في النصوص المسمارية مع أصناف أخرى مثل «KULMASHITU، QADISHTU» ممّن كنّ يمتهن البغاء المقدس «SACRED PROSTITUTION»».

– د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص33-32.

ولأنهن كنّ مدعوات إلى التواجد في المعابد فعلى سبيل المثال نذكر «أن العاهرات قد سمح لهن بالعيش قرب معبد عشتار في أوروك».

– ليوأوبنهايم: بلاد ما بين النهرين، ترجمة: سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص242.

إن البغاء مظهر من مظاهر «الاتحاد مع القداسة، وفي حالات أخرى لتوحّد الأحياء بالأحرى في كلّية الوجود، أوأيضا للإسهام في الطاقة التي يتمتع بها الإله أوالإلهة التي تقوم البغيّ مقامها».

- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles، pour l'édition revue et corrigée: 1982، Paris، Ed. Robert Laffont، S. A. et Ed. Jupiter، p. 787

لذا لن نستغرب احتفاء نص أسطوري سومري، كملحمة غلجامش، بأخلاقية البغاء ! بسبب من اندغامها العضوي في الروحية القدسية التي يصدر عنها، بحيث «نصح الأب فتاه أن يذهب إلى مدينة الوركاء ويقص على البطل جلجامش قصة ذلك الرجل القوي المتوحش، ويطلب منه أن يسلمه فتاة بغيّا لكي يغوي بها إنكيدوالمتوحش ويستدرجه إلى الوركاء. وفعل الفتى ما أمره به أبوه، وأعطاه جلجامش الفتاة البغيّ فأخذها وراحا يترقبّان عند مورد الماء، ولما جاء إنكيدوإلى هناك مع الظباء كشفت له الفتاة عن مفاتن جسمها وسرعان ما انجذب إنكيدوإليها واستجاب لإغرائها، حتى أنه بقي معها "ستة أيام وسبع ليال" على حد تعبير النص البابلي».

– د. فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد16، ع1، أبريل – ماي – يونيو1985، ص38.

بتمجيد الجسد، والشهوة، والاستيهامات الداعرة المعتنفة.

بعيدا إذن عن أية عذرية متمحّلة أوتعفّف مصطنع ستعمل التجربة الشعرية، وهي تنشئ توضّعات للحب عميقة وذكية، في إيهامها، تجمع ما بين الأنا الشعرية وإينانا، على التعالي بما هوفي حكم المرذول، المزري، والساقط، من منظور أخلاقي بحت، إلى منتهى ما في المقدس العشقي الأسطوري من نبل، وسمو، وتماس مع المطلق الكوني. فإلى الجوار من أشكال التأمثل الفريد التي تتخلق وفقها حبيبة هي فوق الوصف تحضر أيضا ضروب من الأشواق الحسّية والهواجس الرغبوية التي تأخذ معها هذه الحبيبة هيئة متعهّرة تفوح شهوة وشبقا، بمعنى أنه «إلى جانب هذا التصعيد لصورة حبيبته يسقطها في العهر العصري»[435]، ويسبغ على كافة فضاءات التواصل الجسدي بين المتحابّين صفة القداسة التي يتحلى بها المعبد - المبغى في متخيّل الحب الأسطوري، وذلك بالنظر إلى اضمحلال الحواجز بين السماوي والأرضي في فضاء أوحد، في الأصل. «ففي الجغرافيا الأسطورية يعتبر الفضاء القدسي فضاء واقعيا بامتياز»[436].

إن الحب ليس استتارا وحشمة فقط، بل هوكذلك انجراد وانفضاح، أي عري تستعيد معه الذوات العارية جسدانيتها الخام، وخلقتها الأولى المنغرسة سيان في الطفولة الشخصية أوفي الطفولة الوجودية السحيقة للمجموع البشري برمته، يوم كان العري، ولا شيء غيره، كساء الجسد والعالم سواء بسواء، هذا قبل أن تغتاله ألوان من الأغشية المادية والرمزية التي تراكمت بفعل سيرورة المدنيّة والأخلاق. وبما أن اللحظة العشقية المستهامة، ضمن التجربة الشعرية، هي، جوهريا، لحظة استرجاعية لرعوية «إيدن» السومرية، وطزاجتها الكونية، أولنقل للكينونة في درجتها الصفر، الساذجة، بله العارية، فإنه لا محيد للجسد من أن يذعن لحنينه الكوني، المتأصل، إلى الانجراد، إلى الفضائحية المستلذة والخلاقة لزمن البدايات، زمن القداسة، لأن ««الفردوس» يستتبع غياب الملابس، أي غياب «الشيء الزائد»»[437]. فالفردوس من معانيه تطابق الكينونة مع جوهريتها تطابقا تاما، ومن ثم فإن «ما ندعوه جمالية الجسد البشري، كان

على أن ما عرضناه له شبه كبير بما كان للبغاء المقدس من تنفذ في الطقوس الأدونيسية التي كانت تشهدها المدن الفينيقية، والطقوس الهندوسية بالهند القديمة، ممّا يؤشر على نوع من التقاطع، الدال، بين الحضارات البشرية المبكرة فيما يخص التلازم القائم بين المقدس والمدنس في الممارسة الجنسية.

435 – محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص468.

436– Mircea Eliade: Images et Symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 50

437– Ibd., p. 208

في البدء قد بدأ تمثله، بصورة أكيدة، لغايات دينية»[438]، قصد منها الوفاء للتطابق المذكور، حرصا على بلورة معنى للعري الجسدي، وإن بلغ مبلغا فاحشا أوصادما، يتصل اتصالا وثيقا بالمعنى الروحي المكثف لعراء الفردوس وسفوره الأونطولوجي المعجز.

إن فتنة أفروديت، إلهة الحب والجمال الإغريقية، لتدين بها، في الأساس، إلى قوامها المتمثل عاريا في المنحوتات الإغريقية، كما أن روعة إينانا ترجع، هي الأخرى، إلى هذا الاعتبار الإغوائي، على نحوما مرّ بنا قبل حين، بل إن العري سيلازمها حتى وهي بين الأموات تحيا خطوب العالم السفلي وأهواله وتجتاز اختباراته وشدائده[439]، ومن هنا انخراطها عارية، أومضاعفاتها عاريات، في اللحظة العشقية المستهامة:

- رأيتها وحيدة في عتمة السرداب
مكشوفة الثديين، في رقادها، مسبلة الأهداب
ينحسر الظلام عن حقولها، ينحسر الضباب[440].

- منتصف الليل على الشوارع الخالية
امرأة عارية
أنهكها الحب..
والمسرح الرحب
تطن في سمائه الخاوية
ذبابة لاهية..

438 - رولان بارت: الجسد أيضا وأيضا، ترجمة: د. أنطوان أبوزيد، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع7، صيف1989، ص144.

439 - «وخلال أبواب الجحيم السبعة التي كان على عشتار أن تجتازها كان حارس الباب يجبر عشتار على أن تنزع جزءا من حلتها فنزعت أولا تاجها، ثم أقراطها ثم قلائدها ومن ثم حمّالة الثديين المصنوعة من المعدن الثمين، ونطاقها الذي يضم تعاويذ أحجار الولادة ثم الأساور التي كانت في معصمها وبعدها الخلاخل وأخيرا ملابس الحشمة».
- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص336.
ف «كانت النتيجة أن اقتيدت «إينانا» لتمثل عارية أمام أختها «إيريش - كيكال» التي هي ملكة العالم السفلي».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص56.

440 - طوق الحمامة، «نخلة الله»، أ. ش، ص40.

«.. وحينما عدنا من الغابة، مقلتاك تضحكان
وفي يديك تحضنين كومة هائلة ندية
من زهر البرية،
والشعر الطائر جلنار
والشفتان حبّتا خوخ..»[441].
- .... في التاكسي يتلمس
أفخاذي، في غرفته أتعرى واقفة في ضوء
المصباح العاري، ومع الخيط الضوئي الأول
أسحب في حذر بدني، وألمّ على كتفي
المعطف تاركة تلفوني أوعنواني، يطرق
مرات بابي ثملا في ساعات متأخرة، يتزود
من عربي المتكور.........................[442]
- ها إني أسمع في الشجر
العاري آهات خريف، في أفقي تتجمع
سحب باردة، ويدب ضباب، ها أنا أسمع
ثانية طاحونة ريف نائية، وتلاطم ماء
الجرف، وهمس نخيل،
ها أنا أسمع امرأة
تتأوّه، تكشف عن ثدي لهبي الثلج، وعن فخذ
لهبي الثلج، تسرح في الكوخ الموج الناري
وتبسم لي.............................[443]
- في الليالي الشفيفة
تشتعل الأنجم الزرق في أعين النسوة
المستحمات توّا، أسرّتهنّ الخفيضة
من نسج أيديهن،

441 - الطائر الخشبي، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص245-244.

442 - إطار الصورة المتناثرة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص311-310.

443 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص450-449.

فجر أشقر يخطوعلى الرمل،
ضروع ثرة تشخب في آنية الصفر[444].

ففي كل هذه النماذج الشعرية تسود لغة العري الجسدي وتسطوبلاغته المخترقة لأخلاقيات السّتر والصّون وتوجسات الخزي والمهانة. فالجسد الأنثوي يتلامح، في إطارها، عاثرا على حقيقته الأولية عثوره على صلفه الكوني الرمزي الذي تآكل بفعل انسلاخ الإنسان، مع توالي الأزمنة، عن تلقائية توضّعه الأصلي في مهاد الكينونة. قد يكون العري من نصيب الثديين، أوقد ينسحب على الفخذين، أوقد يغمر تضاريس الجسد وأخاديده بلا استثناء، لكن في سائر هذه التلونات نلفيه لا يكف عن أن ينبسط لغة قائمة الذات تقول نفسها، تاريخها، ومصيرها، عبر لحظة عشقية قد تبدومنضغطة، زائلة، بينما هي في حجم عصور ضوئية. «فالجسد قد يكشف ما تخفيه اللفظة، ويعبّر بطريقة غير مباشرة، بل وهوأهمّ وسيلة من الوسائل غير المباشرة في التعبير، وتعبيره أقدم تعبير، والتعبير الذي يتجاوز كل لغة، تشترك فيه لغات العالم، لأنه كلام حيّ عضوي معيوش ومنقوش في اللحم والعظم، يعني ذلك أن اللاوعي، أوما هوقريب من هذا المصطلح، مسجّل في الجسد»[445].

إعادة تشييد الجسد الأنثوي.. تبئير تشكّله الوحشي الأرعن.. تمجيد مطاوعته للنظر واللمس والشم.. تغوّره باعتباره جغرافيا مواتية للرحيل الرغبوي المغتبط / الأليم، وفضاء لا يعروه شيء من غير توجعاته وتأوهاته، وشوشاته وضجّاته، أوأخذه، بالأصح، مأخذ هاوية رمزية سحيقة لمعانقة صميمية الكينونة والتورط في سؤالها، لعل هذا بالذات هوما تراهن عليه الصور الشعرية التي تولت تهييئها النماذج الشعرية الممثل بها. وما دام «بمقدور الإنسان الحديث أن يلقى من جديد رمزية جسده الذي هوبمثابة كون إنساني»[446] متطاول المسافات والأبعاد، فإن ما يقوم به الشاعر من تعرية لأجساد نسوة – مضاعفات، متخيلات، ينتمين إلى الطور الحديث من تاريخ البشرية لهومن قبيل منح الجسد الأنثوي المحجوز في خناق خطاب التمدّن، المقلّم لوحشيته واللاجم لرعونته، لحظة شعرية تنفجر بواسطتها طاقة العراء المحتدمة في دواخله وحناياه، ويأخذ فيها العالم، بدوره، تمام عرائه الرامز: «ضوء المصباح العاري»، في النموذج الشعري الرابع، و«الشجر العاري»، في النموذج الخامس، إذ يستدعي عري الأنثى إسقاط

444 – رواية الضيف، «في مثل حنوالزوبعة»، ص38.

445 – علي زيعور: تأويل لغة الجسد داخل اللاوعي الثقافي العربي، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع55-54، يوليوز – غشت1988، ص68.

446- Mircea Eliade: Images et Symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 45

مجاز العري على العالم، و، بالتالي، تجريده من لبوسه، وتنقيته من زوائده حتى يتجاوب، تخيّليا، مع ما يستبد بالأنا الشعرية من شغف فردوسي، وذلك بإلحاح من الفاعلية الرؤياوية في تجربة شعرية هي نتاج مخيلة شاعر يشفّ عن كونه «لا يحيا إلاّ عاريا في الظلمة، يواجه ذاته بمرآتها عبر حوائط الزمان والمكان، والضوء إذ يدخل فجأة إنما ليعرّيه من عريه، وليكشف مكمن أسراره»[447] الرؤياوية الدفينة.

إن الحب الذي تنوء به اللحظة العشقية الموصوفة ليس مسلكا شعوريا / بيولوجيا آليا يخالطه البرود الناجم عن الاعتياد واللاأبالية، بل إنه طقس احتفالي زاخر، ترافقه جملة من التداعيات الجذبوية المحمومة، وشعيرة روحية وجسدية تعتصر إلى الآخر ما تذخره الأنا الشعرية وإينانا من كمونات انفجارية، متدافعة. إنه حيوية دافقة تخفرها مراسيم وتوازيها ترتيبات[448] يسترجع معها الجسد عافيته الأسطورية البكر باعتباره انجسادا دالا في ما بين كيانين متحابّين، وفعلا حركيا – صائتا في جسد العالم المعرّى تعرّي الكيانين، المجلوجلوّهما. فالقداسة لا يمكنها أن تغشى اللحظة إلاّ إذا ما تحولت هذه الأخيرة إلى لحظة احتفالية، إحيائية،

---

447 – ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص383.

448 –1 نستحضر معها أدوار الاحتفالات الديونيزوسية في اليونان التي من صلبها نشأت التراجيديا اليونانية، إذ اقترنت ب «أعياد إله الخمر والبعث الإله ديونيسوس، أعنى أنها كانت تعرض في نهاية الشتاء وأوائل الربيع، ذلك الفصل من السنة الذي يبدأ فيه النبات في إظهار لوزاته وبراعمه ولكن لا يوجد بعد ما يكفي للغذاء والأكل الكامل. هذا الفصل هوفصل الرغبات الجامحة في مجتمع بدائي وفصل الاشتياق لعودة روح الخضرة والزرع بكامل نضرتها وكذلك هوالتداخل المستمر المتتابع والتزاوج والإخصاب.
وكانت مائدة القرابين للإله ديونيسوس مشيدة في وسط المكان المعروف بالأوركسترا وهوفي نفس الوقت مركز المسرح الإغريقي، وتعني الكلمة مكان الرقص وكان يشتمل على حيّز دائري وفي وسطه يقام المذبح».
– د. سامي شنودة: الأساطير اليونانية، مدخل إلى علم الحضارة، دار اليسر، الدار البيضاء1988، ص-63 .64

448 –2 وكذلك احتفالات رأس السنة في سومر المسماة «زاكموك»، أي العام الجديد باللغة السومرية، تمجيدا للإله «آن» الذي خلق الوجود بكلياته ودقائقه. فقد «كان السومريون يحتفلون بتوحّد العناصر أول أيام العام الجديد، وهونفس اليوم الذي اشتهر، على صعيد الشرق القديم كله، بإحياء أسطورة الخليقة أوطقوس زواج الملك من الإلهة».
– Mircea Eliade: Le mythe de l'éternel retour، Paris، Ed. Gallimard، 1969، p. 38
ففي «ربيع كل عام كانت بابل تتحول إلى بؤرة للتقوى والورع المتأصلين في نفوس شعب سومر وأكد فتتجه أنظار كل الناس طوال أحد عشر يوما صوب المراسيم الدينية الاحتفالية القائمة في العاصمة باعتبارها المجيبة عن آمال وآلام كل مواطن يعيش على أرض وادي الرافدين. وكان الاعتقاد السائد هوأن البشرية تشترك في التجديد العظيم الحاصل في الطبيعة، وأن الماضي قد انمحى، والكون قد عاد، وقتيا، إلى حالة الفوضى الشاملة، وأن مصير البلد خلال العام التالي يتوقف على الحكم الذي ستتفوّه به الآلهة».
– جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص530.
وكانت هذه الأعياد تسمى "أكيتو" وتعني، باللغة البابلية، أعياد السنة الجديدة.

مشبعة بجماع من التوسلات الاسترواحية، التبتلية عمقيا، التي تضمن للحب استحقاقه الكوني المؤمل:

- لا أسمع غير طيور البحر وخفق الأجنحة البيضاء
ويغمرني الزبد البحري الأبيض، لكن حين
تركت القاعة في الحفل السنوي الراقص عند
الفجر، ولم أجد المفتاح، سمعت خطى..
كانت في غرفتي الغسقية واجمة تخطو
كالمحكومين المنفردين، متوجة، في زينتها
الملكية[449].

- .... الحفل السنوي
يطول وتغرق في القدح المتوحد نظرتها
في الساعة يعتنق السهمان، وتنطفئ
الأضواء، الثلج، حثيثا، يرقص في الشرفات
أصابعنا اعتنقت، في عينيها، في الظلمة
تأتلق النار..............................[450]

- فإذا احتفل العالم
في آخر ساعات السنة الدبقه
يتوعد عذراء حبلى
أغلقت علينا منفردا
أتوسل أن تصحو..
في آخر عام لا أدري
أصحوت على مطر

أم أيقظني لحن راقص[451].

ضمن مناخ احتفالي دال يتأسس فعل الحب وينكتب غامقا في نصوع جسد العالم

---

449 - زيارة السيدة السومرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص296.

450 - عبر الحائط.. في المرآة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص392.

451 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص47.

ووضاءة قسماته، أي بارزا بروز الطقسية الأسطورية، بحيث كان من المعتقد أن نتوء الكينونة، أولنقل تعيّنها القدسي فوق مختلف الاستواءات الوجودية، التثبيتية، لا يتمان إلاّ من خلال التطهر / الامتلاء الاحتفالي الذي يصنعه الغناء، والرقص، ودوخة السكر المنعشة، أوبتعبير آخر من خلال ترتيب مقام حلمي مصعّد للذات الإنسانية، لأن «الأسطورة لا تضيف للطقس معنى وللحلم سردا فقط بل هي اتحاد للطقس بالحلم يبدوفيه الطقس حلما يتحرك»[452]، وذلك في اتجاه المغزى الأنثوي المتسامي للوجود، وعمقيا نحوهيئة فردوسية للعالم مفعمة نضارة ونعماء[453]. إن الحب يأخذ هنا شكلا احتفاليا ينعتق فيه الجسد من حالة السكون الوجودي ليندرج في فورة هائلة تستنزف ما تختزنه لا المشاعر ولا الحواس من طاقات عشقية متضخمة. إنه جذبة عميقة، بكل ما في كلمة جذبة من معنى، و«الجذبة إنما هي طريقة متعددة الأوجه للكينونة الجسدية تبقى إمكانيتها جاهزة لدى أيّ واحد منا، هذا رغما من كون جذبة أعضاء الجسد لا يحق لها أن تعاش سوى في وضع مخصوص، وليس في إطار عمومي، ضدا على النظام القائم»[454]، أما السبب فهوحميمية اللحظة العشقية وانشراطها القوي بتاريخها السري الذي يتنافى والمشاعية والتعميم. هكذا إذن يمسي الغناء جزءا من هذا التاريخ وطرفا متلابسا مع هوية المتحابّين، ومندغما في أوصال لحظتهما العشقية:

- قيل: في صيف البحيرات رأيناها وحيدة
تنثر الخبز لسرب البجع الأسود أوتسمع موسيقى بعيدة
وهي تأتي فوق سطح الماء زرقاء النخيل[455].
- قلت: اسمعي، اللقاء في الحدائق، النوم على
المصاطب الصلبة في الليل لماذا ؟ غرفتي وثيرة،
قلت: اسمعي، تصوري: السرير والوردة في
الإناء، والنبيذ في الكوب وليليات شوبان،

---

452 - نورثرب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان1991، ص134.

453 - إذ يتقرر المصير الوجودي للبشر بعد انتهاء الطقس الاحتفالي، «ويعني تقرير المصير أن الإلهة إينانا «أوممثلتها الكاهنة» تستطيع أن تمنح بقدرتها الإلهية ما تشاء منحه إلى الملك والشعب».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص154.

454- Georges Lapassade: Essai sur la transe, le matérialisme hystérique 1, Paris, Ed. Universitaires, 1976, p. 172-173

455 - النهاية الثانية، «نخلة الله»، أ. ش، ص53.

أتسمعين ؟ الحب في السرير كالرحيل في السفينة،
القهوة في الصباح.. قهقهاتنا الواعدة، التصاق
ثوب المنزل الندي بالثديين، تسريحتها الهوجاء[456].
- .... يحلولي أن
أتبسم في وجه يتسكع منفردا مثلي،
وأجيب بلطف مصطنع عن أيّ سؤال
مصطنع، وألبّي دعوته، في أول بار
يؤوينا نتلاصق منعزلين، يحدثني عن
موسيقى في غرفته، وأحدثه عن أوسمتي
في رمي القرص، يباغتنا نغم همجي شاع
أوائل هذا القرن..........................[457]
- آتية في التلاشي، اتركيني، على الشط
يلقي بك الموج جنية كلما قلت: طوقتها
لم أجد غير ما يترك الموج في الرمل من
رغوة وارتجافك في الزرقة الأبدية
عودي إلى ساعدي الشقيين، عودي
الأغاني الجميلة
تطرق بابي[458].
- لنا الخمرة البكر في جوف آجرّها،
الزرقة البكر، والريح أكوابنا والأغاني،
وللآخرين الصدى والمطارات، للآخرين
البنوك، العمارات[459].

إن تجذير العنصر الموسيقي في نسيج اللحظة العشقية ليعتبر انغمارا دالا في الفضاء العشقي الأسطوري الذي انتظمت داخله السيرة العشقية، المتخيلة، لأورفيوس وإينانا، كلّ في

456 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص174.

457 - إطار الصورة المتناثرة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص310.

458 - النيزك، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص436.

459 - هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص9.

نطاق المتخيل الأسطوري الذي ينتسب إليه[460]. ولأن الرقص تعبير جسدي حركي ملازم للغناء ولصيق به فما أدعى لحظة فائرة، جذبانة، أصلا، أن تردف إلى شعرية الغناء شعرية الرقص، بما أن هذا الأخير عنصر مجنح باحتفاليتها المتطلبة:

- غبرة تلتف بالروح، وموتى يعبرون
بابك المفتوح كالأفق ولا يلتفتون
وعلى موج من التانغوالحنون
تبحر الغرفة والنخل..
ويطفوقمر الثلج البليل[461].

- وفي كتاب واحد في السرير
نقرأ أونسمع لحنا صغير
ونشرب النبيذ.. في المسرح نمضي هذه الأمسية

460-1 تتميما لما سبق أن أوردناه، سواء خلال المبحث الأول من الفصل الثالث أوضمن المبحث الأول من الفصل الحالي، بصدد قريحة الغناء والعزف التي خصت بها الألهة أورفيوس نشير إلى أنه بأثر من روعة غنائه وعزفه سوف لن تتزحزح ما عدا أسوار مدينة طيبة السميكة، بل وستنشقّ حتى الظلمات المتلبدة للعالم السفلي. «إن أورفيوس سيعرف من حينه، في كل الأرجاء، كموسيقي بامتياز. فهومن سيقوى، إن بالرّبابة أوبالقيثارة، على تهدئة عناصر العاصفة المصطخبة، وإبهار النباتات والحيوانات والبشر والآلهة. وبفضل سحر الموسيقى هذا سينجح في انتزاع سراح زوجته يوريديس، التي كان قد لدغها ثعبان في أثناء فرارها من أرستي، من آلهة الجحيم، لكن بناء على شرط: ألا ينظر إليها قبل عودتها إلى وضح النهار».
- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles، pour l'édition revue et corrigée: 1982، Paris، Ed. Robert Laffont، S. A. et Ed. Jupiter، p. 711-712
ف «غناء أورفيه يجلب السلام إلى هذا العالم الحيواني، ويؤلف ما بين الأسد والحمل، وما بين الأسد والإنسان، وإن عالم الطبيعة هوعالم الطغيان، والشقاوة، والألم، كالعالم الإنساني».
- هربرت ماركيوز: إيروس والحضارة، ترجمة وتعليق: مطاع صفدي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع2، ربيع1988، ص8.
وعند تحريكه لأعضاء جسد الطبيعة فإنما هو«يحركها ليجعلها تشارك في لذة وجودها ههنا».
- نفسه، ص8.
ثم «إن ديونيزوس، الذي يجسد مفهوم الروعة عند نيتشه، ينحدر من الموسيقى لأن شعب اليونان هوقرين الموسيقى، إذ من الغناء الجماعي ولدت المسرحية التراجيدية، وعاشت الميثولوجيا اليونانية خيالا يتجسد في مسرح، والمسرح هوالحياة اليومية لآلهة اختلطت مع البشر، وشاركتهم معيوشهم اليومي».
- مطاع صفدي: عودة ديونيزوس إلى المكتوب، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع36. خريف1985، ص16.
460-2 أما في طقس الزواج المقدس السومري ف «ما أن يتم تقديم الملك إلى عروسه حتى تبدأ الأخيرة بترديد أغنية عاطفية تتضمن دعوة سافرة إلى "الوصال" باعتباره العنصر الأساس الذي تدور حوله عقيدة الخصب».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص150.

461 - وقت للحب ووقت للتسول، «نخلة الله»، أ. ش، ص82.

الناعمة ؟
أومرقص تلتهب السيقان في أضوائه الغائمة ؟
أم أننا نحتفل، الليلة، في الغرفة[462].
- سيدتي أنت مبتلة، في المقاهي
الصغيرة خادمة ترتدي لون هذا البنفسج
في آخر الليل في البار ترقص، ترقص، في
وجهها النار والعشب، سيدتي أنت
مبتلة، انزعي عنك هذا الرداء الممزق،
إني أغطيك بالعشب والقبّرات البواكي[463].
- أترك عنواني في أوراق
الشجر المصفرة، أرقب أن تلقى وجهي
في زحمة باص، في حفلات الرقص وأندية
العري الليلية، في القش المتناثر والريح
الجوّابة، في عربات الفجر وأقبية الذكرى..[464]
- قهقهة أونواح ؟
وأغربة في سراويل ترفع
أنخابها، والوطاويط في أوج رقصتها، البومة
المستكنة في زينة العرس، في ثوبها الأبيض
المتلألئ، تلتف في وكرها[465].

فأن يقع الإلماع، في النماذج الشعرية المتصلة برمزية الغناء، إلى سمفونية «بحيرة البجع» لبيوتر تشايكوفسكي، كما في النموذج الشعري الأول، و«ليليات» شوبان»، على نحوما نلقى في النموذج الثاني، و«نغم همجي»، على غرار ما يواجهنا به النموذج الثالث، و«الأغاني الجميلة»، على شاكلة ما يتبيّن من النموذج الرابع، ثم «الأغاني»، مرة أخرى، مثلما هوقائم في النموذج الخامس. هذا من جانب ومن جانب ثان فأن يصرح أكثر من عنوان، ضمن

462 - الدخان، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص220-219.

463 - هبوط أورفي، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص284-283.

464 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص454.

465 - هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص13.

السّجل العنواني المستثمر في المتن، بهذه الرمزية أوأن يومئ إليها مجرد الإيماء، ناهينا، بطبيعة الحال، عن حيازة موسيقيين اثنين، هما ريشارد فاغنر، ولودفيغ فان بتهوفن، لموقع هام بين الأسماء المصدرة للقصائد، وتصدير إحدى هذه القصائد بمقتطف من أغنية سومرية، وأيضا كون أربعة أسماء موسيقية، هي ريشار شتراوس، وفريدريش شوبان، ولودفيغ فان بتهوفن، وفولفغانغ موزار، قد أسهمت في خفر تحولات الأنا الشعرية، إن تقنيعيا أوترميزيا. ثم أن يلتئم، من جانب ثالث، في شمولية المدار الترميزي للغناء بذخ الإيقاع الموسيقي وأبّهته، كما في الأعمال السمفونية، وحزنه ومأساويته، شأن ما تشفّ عنه أغاني الجاز وأهزوجاته، أي التئام العنفوان التاريخي والثقافي للحضارة الغربية وتداعيات الذاكرة الزنجية وجروحها النازفة، وعلى رأسها جرح الاقتلاع من الجذور والانقذاف في جحيمية الحياة الأمريكية المناوئة لوداعة الحياة الإفريقية وانسيابها، بله حريتها، كافة القرائن المذكورة تدل، ما في ذلك ريب، على تعلق لاوعي التجربة الشعرية بعنصر الموسيقى، أولنقل بأحد الجوانب الأساسية في المحكي العشقي الأسطوري.

أمّا أن يتم الركوب على إيهام رقصة «التانغو» العنيفة، المفاخرة، عنف الروح الأرجنتينية ونخوتها، وهوما نلفيه في النموذج الشعري الأول، ضمن النماذج الشعرية المتعلقة برمزية الرقص، أوأن يتخيل الجسد الأنثوي منغمرا في «طقس راقص شاسع»، من غير ما تعيين لصنفه، وهذا ما يلوح في النماذج الثلاثة الموالية، أوأن يستعار الرقص ل «لوطاويط» في لحظة عشقية تنكريّة، فإن هذا الإلحاح لهومن باب تعنيف طقسية الحب وإذكاء حمأته، أو، على الأصح، ارتداد بالحب إلى الصميم من جسدانيته البدائية الراعشة.

في ذات المنحى الإيهامي تحضر أيضا رمزية الخمر كمعطى دال في التجربة الشعرية. ومن خلال تمظهرات عديدة لهذه الرمزية، سواء عبر الإشارة إلى أسماء الخمر أوإلى فضاءات تناولها أوإلى شربها، تنهض فسحات دلالية يعمرها السكر، والانتشاء، والانسلاخ الكياني عن قيود المعيش الأرضي الفاضل. ومثل الغناء والرقص تنضوي الخمر، هي بدورها، إلى المحفل المتكامل للحظة عشقية ستظل، لا محالة، قداستها مبتورة إن هي لم تطوح بالمتحابّين إلى غيبوبة نافذة تنوجد معها روحهما المشتركة مفصولة عن معقولية الوجود، وعن شريعته اللاحلمية المضجرة:

- قلت: انهلي يا شفتي المحترقة
خمرتها المعتقة
قلت: اهدأي يا نار
فهاهنا تلقى عصا التسيار

وترقد القوافل التعبى، ويغفو الركب
في ظل هذا الهدب.
عبّي، وعبّي الآن يا شفاهي الحرار
فبرد هذا النبع يروي غلة القفار[466].
- وينحدر الصيف رغوة شمبانيا..
ترى نرتدي مرة ثانيه
رذاذ الصنوبر في الطرق الخاليه،
نلمّ علينا، معا، معطفا واحدا،
وندفع بابا ثقيلا إلى حانة خابيه،
ذراعي تطوق خصرك..[467]
- أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم، القرى
تتبعثر في الظل، ينهدم الجرف بالنخل، يطفو
النواح الجنوبي في صالة البار، موج من
الطين يخفق في ثوبي، الطير في العش منذ
انحنى الطفل، مرتعشا، يتجرع شيئا من
الألم الفذ في البار،
أيتها الوردة انفتحي في
الغبار القديم[468].
- أفق أيها المتكوم في فجر
خمّارة: عندنا نبأ عن جنان،
معا نقتفي ركبها المتراقص في
غيمة من غبار
وما اقترب الوجه من وجهها في طوافك،
لكنه الوهم ديدننا
ناحلا يترصده في

466 - طوق الحمامة، «نخلة الله»، أ. ش، ص41-40.

467 - ممثل واحد في قاعة فارغة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص186-185.

468 - في الحانة الدائرية، «زيارة السيدة انسومرية»، أ. ش. ص320-319.

الليالي بصيص من النار:

باب إلى حانة

أيها المتعثر في الطرقات التوهج في الحان[469].

- باريس ! كان نبيذها القاني يلطخ شرشفي

أيّ الكواكب أقتفي في عين هرّة ؟

كفّنت بالورق المفضفض واسترحت

لكن سكّيرا من اللقطاء جاء

وأضاء في عينيه فانوسا عتيقا

وبكى طويلا فوق أحذية النذل

من أين هذي القبّرات ؟

من أين هذي الجمرة الخضراء في عيني بغيّ نادمة ؟[470]

فالنماذج الشعرية لا تستعيد، تخيليا، العمق الإيماني الذي تصدر عنه ماهية الخمر ورمزيتها في الثقافتين، الإغريقية والعراقية القديمة[471]، وكفى، بل وتنكب على ترصيص أكمل

---

469 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص420-419.

470 - الليلة الرابعة عشرة، «في مثل حنو الزوبعة»، ص30.

471 - 1 ف «في اليونان القديمة كانت الخمر تحل محلّ دم ديونيزوس وتمثل الشراب المخلّد للذكر».
- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles، pour l'édition revue et corrigée: 1982، Paris، Ed. Robert Laffont، S. A. et Ed. Jupiter، p. 1016

471 - 2 أما «في التقليد السّامي فهي ترمز، فوق معانيها الأخرى، إلى المعرفة والاطلاع على أسرار الديانة وذلك بالنظر إلى ما تحدثه من « نشوة «».
- Ibd.، p. 1016

فبالعراق القديم «كان الشراب يتم توزيعه أيضا بمعدل يزيد عن الغالون للفرد الواحد، ولم يكن هذا الشراب يتألف من نوع من الجعّة التي تستخلص من الشعير حسب، وإنما عصير شجرة النخيل الذي يتم الحصول عليه بشق أعلى جذع النخلة وجمع العصير المتساقط منها».
- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار شؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص134.

وفي ملحمة غلغامش نجد البطل في تجواله حتى الساحل يصل البلد العجيب الذي تنموفيه الكروم، حيث يتحدث الشاعر بإيجاز عن جمال شجيرة عناقيدها اللازوردية تستحق أن ينظر إليها».
- نفسه، ص135.

وكذلك، دائما بصدد غلجامش، أنه «واصل السير مرة أخرى إلى أن صار على مقربة من حانة عند ساحل البحر تديرها امرأة اسمها سدوري والتي تعرف أيضا "بصاحبة الحانة"».
- د. فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد16، ع1، أبريل - ماي - يونيو1985، ص44.

على أن نفس الحظوة تنالها كذلك في العقيدتين، الهندوسية والزرادشتية، في حين أن أحد أسمائها العربية،

الصور المجازية لسائل شكّلت إشاريته الروحية الخصيبة سندا رؤياويا قويا لجملة من التجارب الشعرية المتفردة، من بينها تجربتا شاعرين اثنين تحضر قسمات بيّنة منهما في نسيج التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر، ونعني بهما تجربة أبي نواس، الذي تأخذ الخمر لديه شكل «ابتداء وعود أبدي، وفيما بين الحدّين تأخذ الحياة، في إحدى دلالاتها الأكثر سطوعا، شكل الحب. إنها القوة التي تغير الحياة وتجتمع في رحابها المتناقضات، إنها هي التي تلغي منطق الزمن الاعتيادي»[472]. وتجربة ألكسندر بلوك، بحيث إن كانت تجربة هذا الأخير تنم عن «انغماس في الخيال والحلم والوهم والتأكيد على أن الحقيقة تكمن في الخمر فإن حسب يكتشف أكثر من مرة أن كل شيء ما هو إلاّ وهم، وأن الشيء الوحيد الحقيقي هو الخمر»[473].

إن سيولتها، التي هي من سيلان الماء، واندفاقها، في مضارعته لتدفق الرغائب والأحلام، لمّا يعطيها صفة إحيائية دالة تغذي، بما لا يقبل الجدل، المضمون الإخصابي لفعل الحب. فبإزاء عالم لا يتيح سوى خيار التيبّس الوجودي والذبول الروحي تنبجس الخمرة إمكانية، على درجة من النجوع، لمداواة جروح الذات وإتلاف منغّصات الكينونة، وذلك من خلال ما تلون به اللحظة العشقية المستهامة من انزياحات، ورفرفات، تضفي على اللحظة هيئة ردح زمني كوني، غير محدد المسافة، ينبعث داخله الكيانان المتحابّان، المنذوران للانفصال، والعالم المميت / الميت عبر صحوة وجودية وروحية تند عن التشخيص لأنها شعرية، من جنس الحلم، فريدة، متمنّعة، وغير قابلة للتكرار. وبهذه الطريقة «يمثل الفن إذن - باعتباره صيغة لسميأة ما هورمزي - دفقا للغبطة داخل اللغة. وفيما تعيّن المقدسية «الحدّ» الإنتاجي للغبطة في إطار النظام الرمزي والاجتماعي ينزع الفن نحوتدقيق الوسيلة - الوحيدة - التي تستبقيها الغبطة من أجل أن تتسلّل إلى هذا النظام»[474].

في تضاعيف لحظة عشقية احتفالية: غنائية، راقصة، وثملة من هذا اللون التخيّلي سوف تتشظى ذات «إينانا» إلى مجموعة من الذوات الأنثوية المضاعفة، وتقترض أسامي وكنيات مختلفة تباشر من خلالها سيرورة تحولاتها الرمزية في نطاق أزمنة وأمكنة تندغم،

وهو الرّاح، يملك صلة لغوية وثيقة بكلمة الروح.

472 – Adonis: Introduction à la poétique arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Ed. Sindbad, 1985, p. 80

473 – فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص252.

474– Julia Kristeva: La révolution du langage poétique, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1974, p. 77

كيفما كان تراوحها، في زمنية التجربة الشعرية ومكانيتها الكثيفتين المخصوصتين، ذلك أن «صورة هذه الحبيبة الرائعة تبدوعند حسب أيضا عبر العديد من الأقنعة»[475]، والرموز، المستدعاة من ثقافات متباينة ومن متخيّلات متنوعة، لأن «الشاعر يسقط نساء التاريخ على حبيبته، وكل وجه يراه متألقا بجمال أخاذ»[476]. فقد تختبئ «إينانا» خلف شقيقتها المصرية القديمة «نفرتيتي»، أوقد تستلف قسمات الشقيقة السلافية، الروسية العصرية «تتيانا ألكساندرفنا»، بمعنى أنها تبقى «مترددة بين الحاضر والماضي والمستقبل، فما تكاد تستقر على حال أوتتجمد في لحظة بعينها»[477]، غير أنها تثبت، مع ذلك، مخلصة، في جميع أطوارها التحولية، لهويتها الأنثوية المطلقة، المتنائية، والمستحيلة.

هكذا سنجدها، والمتن ما فتئ يتلمس مداخل تشكّله الشعري، مبادرة إلى اعتناق تسمية عربية جاهلية بليغة الدلالة، ألا وهي تسمية «خولة»، حبيبة الشاعر الجاهلي «طرفة بن العبد» التي مجّدها أيّما تمجيد في معلقته الشهيرة:

- يا طائر النهار
خولة رايات تضئ الأفق المغبر
خولة جرح ساهر كالجمر
خولة رمح ساهر كالنار
يشعل في قش الخيام الغار[478].

ولن تبرح تسميتها هذه، ضمن نفس القصيدة، إلاّ من أجل حمل تسمية رديفة، لا تخلومن دلالة، هي «سالومي» التي رقصت احتفاء بقطع رأس «يوحنا المعمدان»، بل تشفّيا في الحقيقة. أما في قصيدة «طوق الحمامة» فإنها ستصطفي اسما آخر هو«سعاد»:

- صحت: أيا سعاد
ينعب عندي طائر السهاد.
قلبي مع الغزلان في الوهاد

475 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص251.

476 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص468- 467.

477 - محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س10، ع8، ماي1975، ص30.

478 - الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص12.

فمن ترى ينزع عنه الشوك والقتاد ؟[479].

وإمعانا منها في ارتحالها الكوني المستديم سينتقل اسمها، بعدها، إلى «تتيانا ألكساندرفنا» الذي اتخذ عنوانا لإحدى قصائد ديوان «نخلة الله»، «هذه القصيدة التي تقوم على عرض تجربة حب مريرة ومثمرة عاشها الشاعر، وقصّها علينا بدورات الفصول»[480]. ولأنها استطابت مقامها الروسي، الرمزي، لفترة من عمرها المتخيل، فإنها ستروم، داخل قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، اسما آخر روسيا هو«ناتاشا»:

- عبير ناتاشا، سهوب، عتمة، غابات
في ليلة أمطرت السماء فيها ساعة، واشتعلت باقات
من أنجم كبيرة تنوشها الأيدي كما تنوش في الحديقة
التفاح
رائحة العشب الذي تلتهم النيران،
القبل العمياء، برق أخضر النبّاح
وحفنة من كرز وخوختان[481].

فاسما روسيا إضافيا هو«سفيتلانا»، لكن سرعان ما ستتخلى عنه لفائدة اسم روسي متخيل هو«أوديت»، بطلة سمفونية «بحيرة البجع» لبيوتر تشايكوفسكي:

- أوديت في بحيرة البجع
أسيرة الريح إلى الأبد،
فمن يدق بابها ؟
يا حفنة الزبد
يا لهبا يلتهم الجسد[482].

وفي قصيدة «قهوة العصر» ستتقنّع باسمين عربيين هما «نوال»، و«منيرة»، بينما ستؤوب، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، إلى دائرة الأسماء الروسية: «باليرينا»، لقب المرأة الأرستقراطية الجميلة، و«مايا»، ثم «أوديت» لمرة أخرى:

479 - «نخلة الله»، أ. ش، ص39.

480 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975. ص208.

481 - «نخلة الله»، أ. ش، ص78.

482 - نفسه، ص85.

فمن ترى ينزع عنه الشوك والقتاد ؟[479].

وإمعانا منها في ارتحالها الكوني المستديم سينتقل اسمها، بعدها، إلى «تتيانا ألكساندرفنا» الذي اتخذ عنوانا لإحدى قصائد ديوان «نخلة الله»، «هذه القصيدة التي تقوم على عرض تجربة حب مريرة ومثمرة عاشها الشاعر، وقصّها علينا بدورات الفصول»[480]. ولأنها استطابت مقامها الروسي، الرمزي، لفترة من عمرها المتخيل، فإنها ستروم، داخل قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، اسما آخر روسيا هو«ناتاشا»:

– عبير ناتاشا، سهوب، عتمة، غابات
في ليلة أمطرت السماء فيها ساعة، واشتعلت باقات
من أنجم كبيرة تنوشها الأيدي كما تنوش في الحديقة
التفاح
رائحة العشب الذي تلتهم النيران،
القبل العمياء، برق أخضر النبّاح
وحفنة من كرز وخوختان[481].

فاسما روسيا إضافيا هو«سفيتلانا»، لكن سرعان ما ستتخلى عنه لفائدة اسم روسي متخيل هو«أوديت»، بطلة سمفونية «بحيرة البجع» لبيوتر تشايكوفسكي:

– أوديت في بحيرة البجع
أسيرة الريح إلى الأبد،
فمن يدق بابها ؟
يا حفنة الزبد
يا لهبا يلتهم الجسد[482].

وفي قصيدة «قهوة العصر» ستتقنّع باسمين عربيين هما «نوال»، و«منيرة»، بينما ستؤوب، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، إلى دائرة الأسماء الروسية: «باليرينا»، لقب المرأة الأرستقراطية الجميلة، و«مايا»، ثم «أوديت» لمرة أخرى:

479 – «نخلة الله»، أ. ش، ص39.

480 – طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975. ص208.

481 – «نخلة الله»، أ. ش، ص78.

482 – نفسه، ص85.

- أوديت في سريري ؟
بلى، وثدياها اليمامتان
ملء يديك قبضتا حنان.
بلى وكتفاها الفراشتان
أوديت يا مصيري
يا عطش الماء إلى الهجير[483].

إن «راقصة الباليه هنا ليست امرأة متفجرة بالتعبير وحسب، إنها إيقاع العاطفة الإنسانية أيضا، وتوثبها نحوالانطلاق والتحرر»[484]، بيد أن الشيء المأساوي هوكون بطلة «بحيرة البجع»، بما هي صورة ل «إينانا»، ستمسي «كائنا دخانيا مستحيلا»[485] ليس إلاّ.

على أنها ستختار، في قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة»، أن تلبس هويتها القدسية، التي اكتسبتها في تاريخها الأسطوري العريق، ليضحي اسمها «قدّيسة»:

- يقذفني المقهى إلى المقهى طريد الريح والمطر
أبحث عن قدّيسة مصبوغة الشفاه والشعر
«وفي القرى الشتاء
يجلس بالقرب من النيران كالجدّات ينشر اليدين
مشقق الكفين..»
يأكل من أصابعي الفراء
يفترّ عن قدّيسة مصبوغة الشفاه والشعر[486].

وإذا كانت قد انحازت، في قصيدة «قارة سابعة»، إلى اسم مغاير هو«زينا» فهي ستمر، في قصيدة «الملكة والمتسول»، بجماع من التلوّنات الاسمية الدالة تبدأ باسم «ابتهال»:

- وجه ابتهال لهب في مدن الإغريق
ينهش في لحم يدي فيدياس

---

483 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص145-144.

484 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص219.

485 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص231.

486 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص156-155.

يفور في كأس أبي نواس

....

وجه ابتهال البقر الوحشي والوعول

هائجة تركض في جرحي.. ابتهال وردة خجول[487].

ثم تتلوه أسماء «أفروديت»، و«فيدرا»، و«أوفيليا»:

- اللهب الجنائزي، اللهب الشريد

يحتضن الموجة، يبكي عريه وناره

يحمل لي محاره

تنشق عن فيدرا وعن أوفيليا في عتمة المغاره

عن الندى والجمر[488].

ومع أن «أفروديت» تحضر هنا متلابسة مع كلّ من «فيدرا»، و«أوفيليا»، فإن استثمار قرينة المحارة يضفي على حضورها كامل ملموسيته الترميزية، ذلك أن أسطورة تخلّق إلهة الحب والجمال الإغريقية، وأمّ «إيروس» - إله المتع واللذائذ -، سوف تجعلها تنبلج من زبد البحر لتحملها إثر هذا محارة صوب البرّ. سوى أن الأمر الأساسي في تقنّع «إينانا» باسم معادلتها الإغريقية هواستثارتها لامرأة من نفس عيارها، هذا ولوأن أسطورة أدونيس وأفروديت فائقة الشبه بأسطورة دموزي وإينانا، ممّا لا يستبعد معه كون الأسطورة الإغريقية إن هي إلاّ محض اقتفاء لنظيرتها السومرية، أولنسختها البابلية، لأنها تنهض، هي الأخرى، على مكانية العالم السفلي وموضوعة الحب وثنائية الموت والبعث.

أمّا أن تنصهر، أي «إينانا»، في شخصية «فيدرا»، البطلة التراجيدية الإغريقية، فلعله تقمّص منها لواحد من أبلغ أدوارها المفجعة، ومرد هذا إلى كون «فيدرا»، زوج الملك «تيزيه» وعاشقة «هيبوليت» ابنه من زيجة أخرى، تجسد منتهى العجز الإنساني أمام صلادة العوائق والمحرمات، وإذ يراعي معشوقها أنها زوج أبيه المحرمة عليه يسوقها هي، بالعكس، عماؤها العشقي إلى الزّج بالأب في جريرة قتل ابنه المفترى عليه، بل وليدفعها مستحيل حبها إلى الانتحار المأساوي مخلفة بهذا، لثلة من المبدعين المسرحيين كالإغريقيين، سوفوكليس، ويوريبيدس، والفرنسيين، جان راسين، وجان كوكتو، مادة مسرحية غاية في الفرادة، والجذرية، والثراء.

---

487 - نفسه، ص191-189-188.

488 - نفسه، ص193-192.

هذا وبصدد انصبابها الموالي في شخصية «أوفيليا»، بطلة مسرحية «هاملت» الشكسبيرية، فليس الأمر أكثر من تعنيف لاستحالتها الأنثوية الثابتة. ف «أوفيليا»، رمز العفة والبراءة، ستجنح بها مخيلة المسرحي الإنجليزي إلى الجنون، فالموت، توكيدا منه على انتفاء إمكانية انقيادها، امرأة من هذا الطراز، إلى مدار فكر هاملت المتجبر وقلقه الوجودي المتطاول.

ولن تترك موقعها الرمزي هذا في فضاء المسرحية الشكسبيرية إلاّ لقاء حصولها على اسم بطلة شكسبير الأخرى، «جولييت»، في مسرحيته «روميووجولييت»، إلحاحا منها على موتها، تماما كما «جولييت»، التي شاءت ملاقاة موتها الرحيم بدل تحمّل تباريح حب تنغّص عليه أحقاد عائلتي العاشقين المأساويين وحزازاتهما الدفينة. وفي غضون مبارحتها لاسم «جولييت» لصالح اسم جديد هو«سميراميس» ستعمّد نفسها بتسمية «بياتريس»، حبيبة دانتي أليغيري التي بجّل ذكرى موتها، كأرقى ما يكون التبجيل، في عمله الشعري الكبير «الكوميديا الإلهية». وإذن ها هي تغادر الجغرافيا العشقية الإيطالية لتشد الرحال إلى بلاد آشور، أي إلى الجزء الشمالي من موطنها العراقي وتخلع على ذاتها تسمية إحدى حفيداتها المتألقات أنوثة، وغواية، وملوكية[489]:

- لعلها، الآن، على فراشها كالطفل تستريح.
وجدتها مبتلة وعاريه
ممتدة بطولها في كسل وعافيه.
شممت في غرفتها هبّة ريح آتيه
من مدن مطمورة في غابر الدهور،
شممت في غرفتها مجامرا في سرر تقضي سميراميس
ليلتها فيها كنمر جائع حبيس[490].

إنها ترتدي هنا الدلالة الآشورية لاسم حفيدتها الأصلي، ألا وهو «سامورامات»، الذي يفيد «سيدة البلاط»، كما أنها تتدثر بجموحها الجنسي الأسطوري وبسؤددها الإمبراطوري، لكنها تقترض منها أيضا حتى الجانب الفجائعي في سيرتها العاطفية والسياسية، إذ أن حبها هوما سيلقي بزوجها، الحاكم السوري، في وهدة الانتحار لأنه لم يطق أن ينتزعها منه قسرا

489 - إذ نالت «شهرة عريضة حيث صورت بكونها أجمل وأقسى وأقوى وأكثر ملكات الشرق شبقا».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص405-404.

490 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص201.

ملك آشور «شمسي أدد»، في حين ستقوم هي باغتيال هذا الأخير، انتقاما لزوجها المنتحر واستفرادا منها بالسيادة على إمبراطورية مترامية الأطراف. وبهذا فهي تنغمر، في هذا الوضع التلوّني، في تاريخ امرأة تقف على شفير هاوية عشقية رمزية مهولة تحكم بالموت على كل من يدنو منها ويتقاطع مصيره مع مصيرها.

وما دامت قد عادت، على مستوى التخيل، إلى موطنها العراقي فلا ضير في أن تغوص في لجة الزمن، من العصر الآشوري نزولا حتى الحقبة السومرية، وأن تنحدر، من حيث المكان، جنوبا، من نينوى إلى أوروك، لتحط الرحال في اسمها الأصلي وتنخرط في الصميم من سيرتها العشقية الذاتية، سواء ما جرى لها مع الفلاح الأسطوري السومري «شوكليتودو»:

- قطفت ذات يوم
زهرتك الفريده،
وكنت مثل الظبية المرهقة الطريده
غارقة في النوم.
وحينما أفقت من رقادك الطويل
وقلت: من خضّب ثوبي ويدي بحمرة الأصيل ؟
تلطخت بالدم كل بئر،
وأترعت بالدم كل جرّه..[491]

أوما وقع لها مع «الأنا الشعرية» في خضم لحظة عشقية لن يلبث أن ينكشف معها اسمها جليا:

- «هي ذي فوق السرير الملكي،
أنهكتها رحلة الصيد ووعثاء السرى.
آه اهبط كالندى فوق السرير الملكي
فإنانا وردة يعقد جفنيها الكرى..»[492].

أوما تنم عنه تلك النّوبة العشقية المحمومة، المدعوة طقس الزواج المقدس، لمّا تقوم «الزوجة الملكية»، المنتدبة لتجسيد زواج «إينانا» من «دموزي»، بترديد أغنية حب سومرية كانت «إينانا» تناجي بها زوجها الإلهي ليلة عرسهما المقدس:

- «أسرت قلبي عيناك كصقر جبلي

491 - نفسه، ص205-204.

492 - نفسه، ص205.

فأنا خائفة مرتعشه.
الق بي فوق *الفراش* المخملي
فأنا خائفة مرتعشه.
ذق دلالي فهوكالشهد لذيذ
واعتصر كل قطوفي الدانيه
وتنزّه عبر حقل مورق أورابيه،
ذق دلالي فهوكالشهد لذيذ.
اقترب منه اقترب مثل رداء..
ثمري كالشهد حلووجميل،
ضمّ كفيك عليه كرداء..
ثمري كالشهد حلووجميل.
آه مولاي اقترب فهولذيذ
وشهيّ كرضاب الشفتين،
آه مولاي اقترب فهولذيذ
وطريّ ناعم كالشفتين.»[493].

وفي الحالات الثلاث تتوضّع «إينانا» في الأفق العشقي الأوّلي الذي ارتسم لها في المتخيّل الأسطوري السومري امرأة مكتملة الأنوثة والبهاء تسكب على لحظة الحب انشراحها وبهجتها الكونيين، لكن أيضا فائق إيلامها وفاجعيّتها، لأنها إن كانت في النموذجين الشعريين، الثاني والثالث، تهب هذا الانشراح وتلك البهجة ملغومين بجفوتها الوشيكة، الأكيدة، فهي ستردفهما، في النموذج الأول، بصبّ لعنتها، مثلما مر بنا، على بلاد سومر التي ستلمّ بها جائحة عظمى، ثأرا منها لشرفها الإلهي الذي لطخه الفلاح السومري العاشق، ذلك «أن «انتهاك حرمة» الآلهة كان في نظر القدماء من الكبائر التي تستوجب العقاب الإلهي»[494].

إن أوبة «إينانا»، المؤقتة، إلى مسقط رأس أنوثتها وبهائها المكتملين لسوف تقتضي من «الأنا الشعرية» ملاحقتها، رمزيا، إلى رحاب سومر ثم ارتداء أسامي وحيوات عشاقها أومعشوقيها السومريين[495]، في تنعّمهم القرين بسوء العاقبة. ف «في قصيدة «الملكة والمتسول»

---

493 - نفسه، ص207-206.

494 - د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص84.

495 - ذلك «أن الحديث عن إلهة الحب والجنس يقودنا إلى الدخول في تفصيلات ما حفظته التآليف الأدبية

نشهد هذه الحالة من الاغتراب، والتواجد، والتوق للاتحاد بين اللذة والجمال، بين الجمال والأخلاق، بين النقص والمعرفة، بين الحب والجريمة «اغتصاب البستاني لإلهة الحب إينانا»»[496].
وكما تعمقت استحالتها المريرة، في قصيدة «الراقصة والدرويش»، حين تقنّعها بأسماء: «باليرينا»، «مايا»، و«أوديت»، عمق المباعدة الدلالية والرمزية بين استهتار الرقص وباطنية الدروشة، فسنراها، في هذه القصيدة كذلك، وهي تتدرج بين أسماء: «ابتهال»، «أفروديت»، «فيدرا»، «أوفيليا»، «جولييت»، «بياتريس»، «سميراميس»، انتهاء إلى تسميتها الأصلية، «إينانا»، مصرة هكذا على الازورار المستديم ازورار أبّهة الملوكية عن وضاعة التسول، وذلك استهداء بما يتكشّف عنه عنوانها، «الملكة والمتسول»، من مفارقية غائرة، لأنه سرعان ما «تسلمنا

عنها بخصوص تعدد عشاقها وتنافسهم على كسب رضاها ويبدو ممّا وصلنا من نصوص أدبية سومرية أن الإلهة إينانا كانت تحب فلاحا اسمه إنكي - أمدو«ENKIMDOU» وأنها كانت تفضله على غيره من عشاقها وبضمنهم الراعي دموزي «تموز» الذي كتب لاسمه أن يقترن باسمها فيما بعد وأن يذيع صيته بسبب ذلك في كل زمان ومكان».
- نفسه، ص85.
فقد «كانت المغامرات العاطفية للإلهة إينانا «عشتار» موضوعا محبّبا لنفوس الأدباء السومريين والبابليين. ويفهم من المآثر السومرية والبابلية أنه كان لربّة الحب والجنس عشاق كثيرون غير أنها لم تخلص في يوم ما لأيّ منهم. ولعل خير ما يستشهد به بهذا الخصوص ما قاله كلكامش، ملك الوركاء، عنها عندما انفجر غاضبا في وجهها وراح يعدّد لها عشاقها واحدا واحدا ويذكّرها بالمصير السيئ الذي انتهوا إليه بسببها. وكان آخر من ذكرهم كلكامش في تلك القائمة الطويلة هوالإله الراعي دموزي الذي كتب لاسمه أن يخلد عبر العصور وأن يذيع صيته في كل زمان باعتباره من أشهر أحبّائها ومن ثم زوجا لها وأخيرا بسبب نهايته المحزنة التي تمت على يدها».
- نفسه، ص86.
وممّا يذكر في هذا المضمار أن رفض غلجامش الزواج منها، كما يرد في الملحمة، سيؤدي بها إلى التضرع لأبيها الإله آنو، وأمها الإلهة أنتو، فما كان منهما إلاّ أن سلّطا عليه ثورا سماويا جبارا سيدخل معه في عراك، بمعية صديقه إنكيدو، انتهى بانتصارهما عليه.
هذا «ولم يكن التخوف من "اتصال" الإنسان بالآلهة مقتصرا على أساطير سومر، فهناك أسطورة يونانية تذكر أن الإله زيوس، إمعانا منه في إهانة الإلهة أفروديت، فإنه أوقعها في حبّ رجل من البشر هوالملك الوسيم ANCHISES، وفي إحدى الليالي جاءت الإلهة أفروديت إلى المكان الذي ينام فيه الملك وهي متنكرة بزيّ فتاة فريجية، فقضت الليلة معه دون أن يعرف هويتها، وعندما أرادت أن تنصرف عند الفجر كشفت له عن حقيقتها فتملّكه ذعر شديد لأنه كان يعرف ما ينتظره من عقاب بسبب "اتصاله" بالآلهة. وقد طمأنته أفروديت بأنه سوف لا يصيبه سوء إذا ما كتم الأمر في نفسه، غير أن الملك شرب الخمر ذات ليلة فلعبت في عقله وآنذاك أفشى ما حدث بينه وبين الإلهة أفروديت فأنزل الإله زيوس عليه الصاعقة عقابا حتى صار لا يقوى على الوقوف على قدميه».
- نفسه، ص85.

496 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975. ص212.

المملكة الممنوعة إلى ملكة مستحيلة»[497] لا رجاء في القبض عليها.

في قصيدة *«الطائر المرمري» سيرتكن بها مزاجها التلّوني، ثانية، إلى رمزية «أوفيليا»*، إلاّ أنها، أي هذه الأخيرة، ستختار أن تطل علينا، هذه المرة، امرأة عصرية، من صلب زمننا، من خلال كوة تؤسسها إعادة بناء، تناصية، تقوم بها القصيدة مادتها أغنية كانت تردّدها «أوفيليا»، وقد مسّها الجنون، ضمن مسرحية «هاملت»:

- «إنها الآن، وفي مبسمها العاج لفافة،
تشرب القهوة أوتجلس عند المعزف الضخم القديم،
ترتدي سروالها الضيق حتى الموت، تلتف بظل
من خرافة
أوبحلم أزرق طوع يديها قصر بلور وغمر وزرافة
وعلى شطآنها ينتحب الصفصاف والطير اليتيم،
هاك زهر الشجن الناعس، لم يلمسه طل أونسيم،
هاك يا طفلي أقحوانه
شمعة في كل حقل تتوهج،
قلت، لوأعطيته بعض البنفسج
غير أني لم أعد أملك شيئا منه، خذ مني أقحوانه.»
وأنا أبحث عن طير الرماد
في لهب الجسد الفاني وأدغال السهاد
ومجرات القرون الباردة
ألق يشعل وجهي في تراب المائدة[498].

أما في قصيدة «الرباعية الثانية» فسنلفيها، عقب اتشاحها العابر بلقب «امرأة القيصر»، تروم اسما آخر هو«تاييس» - عاشت قبل القرن الخامس الميلادي - البغيّ الإغريقية ذات الجمال الصاعق التي انقلبت بها الحياة إلى التقوى على يد أحد الرهبان. فقد تخلت عن ثرواتها التي كدّستها عن طريق البغاء ثم اعتزلت الناس في دير، باكية ثلاثة أعوام ندما وحسرة على ماضيها المدنس، لتموت بعد خروجها المتشوف ثانية إلى بريق الدنيا. وعليه فخلف اسم

497 - إبراهيم فتحي: نقد القصائد، «الملكة والمتسول» لحسب الشيخ جعفر، مجلة «الآداب»، س17، ع11، نونبر1969، ص66.

498 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص227-226.

امرأة مشتتة بين الجسد والروح، بين الإثم والطهر سوف يروق ل «إينانا» أن تختبئ هذه المرة، متوسلة في استتارها وراء مضاعفتها الإغريقية ب «فتاة جميلة تعمل بائعة في أحد محلات شركة باطا لصنع الأحذية»:

- .... وجهي
اصطفته المليكة، أجلستها، ذات قرن
بحجري، وحدثتها عن أبي والشقوق التي
خلفتها المناجل في راحتيه، فقالت، وقد
شدني ساعداها طويلا: «تباركت يا طفلي
الهمجي، انتظرتك منذ اعتلى التاج رأسي..
ومعشوقتي امرأة في الثلاثين مرت عليها
القرون ولمّا تزل في الثلاثين، في النخل
تغلي الظهيرة والرّز يشهق ندیان، جاءت
تراودني، يالفخذين ممتلئين، افترشنا
السنابل.. لي ليلة عشت فيها ثلاثين
قرنا أرد المغول عن امرأة القيصر، انشقت
الأرض، ردت إلى الكهوف أنين الوحوش
التي انقرضت قبل مملكة الحيوان اللبون،
احتطبنا غصون الصنوبر، دارت بنا السفن
الكوكبية أفزعنا حين حطت تألق تاييس
صرنا تماثيل في الكوكب المعدني، انفتحنا
زنابق في الكوكب الزنبقي انفتحنا، انفتح
أيها الزمن الطحلبي..................

....

تاييس غبار راكد في غرفة الفندق، في
مخزن باتا امرأة تعجز عن تكويرها قبضة
فيدياس، احتضنا الطين في عصر الجواري
الشقر.......................................[499]

499 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص237-236-235.

ها هي إذن تداري محتدها السومري، موشومة بتمزق «تاييس» بين إغواء الشهوة وسحر الإيمان، لتحلّ، بدلا من حلولها في الغمر الروحي لأحد معابد سومر، في الكساح الروحي لأحد مرافق التسليع والاستهلاك في العصر الحديث، إذ «هي اليوم صبية تجلس وراء مخزن من مخازن باتا.. وجه يحتوي كل جمال العصور»[500]، مثلما يمكن أن ترى مقحمة، خارج مقامها الأليق في طزاجة «إيدن» السومرية ونضارتها، في ابتئاس أيّ فضاء كان من فضاءات المدنيّة الحديثة:

-................... أيها الكاهن

الحجري.. البغي المقدسة الآن في

الطائرات مضيفة أوسكرتيرة في

المكاتب، مرّ المغول على ثديها الجبلي،

اسمها اليوم غير اسمها السومري، ولكن

لي في انحناءة حاجبها رحلة في هشيم

الزمان، انتشرنا معا في دخان المجامر،

في أيّ آجرة وجهها ؟[501]

ومثلما عجز «الراهب» عن إنقاذ «تاييس»، في رواية أناطول فرانس «تاييس»، وفشل «هرمان» في إنقاذ «فاينا»، في مسرحية ألكسندر بلوك الشعرية «أنشودة القدر»، سوف لن تستطيع «الأنا الشعرية» مدّ يد المعونة إلى «إينانا»، وتخليصها، بالتالي، من ضروب التشوه التي ألحقها بها الزمن، أما الشاعر فليس في مكنته، بإزاء حالة اليأس هذه، سوى أن «ينعي الجمال السومري الذي شوّهه الغزاة عبر التاريخ»[502]، وصيّره المنطق البارد للعصر الحديث طاقة أنثوية محجوزة في ردهات المخازن والمكاتب والإدارات..

إن اسمها سيصبح، في قصيدة «الإقامة على الأرض»، «جاكلين»، لكن أما وقد أفصحت «الأنا الشعرية» عن اسمها الأورفي، ضمن قصيدة «هبوط أورفي»، فإن المستلزم الرؤياوي، في التجربة الشعرية، لن يلبث أن يزودها، ولوإضمارا، في هذا الموقف العشقي البؤري بتسميتها السومرية الأصلية:

500 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص228.

501 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص240.

502 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص160.

- «في رطوبة آب ارتكبت الزنى
كنت في الأربعين، انسللت إلى النخل
والسنبل العشب يبتل أخضر أسود، في
وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترتمي كل
يوم على قدمي، الشتاءات تلتف في
القش، في قبضتيه حنين قديم إلى فخذي
الممتلئ، واحتوتني ذراعان أكثر جوعا من
الدود في قبره الفارغ، العشب يبتل في
قبضتي، انحدر أيها الماعز الجبلي، انحدر
أيها البقر المتوحش، مسكونة منذ عشرين
بالبقر المتوحش مسكونة كنت الماعز الجبلي..»[503].

وبما أنها لا تكاد تثبت على حال فإنها ستولّي، من فورها، هويتها ناحية امرأة تنعتها قصيدة «الدورة» ب «سيدة المكرفونات»، إيماء منها إلى كونها مذيعة:

- تركض ثيران آشور هائجة أوتحلق مثقلة
بالملفات، تجتاح ساحات أكتافها بالحوافر،
سيدة المكرفونات يمسح أصباغها العرق
الآن في شقة،

«إنني بعدها ضائع.. في
سراويلها تتقن الرقص مزهوة
يقفل السيرك أبوابه والكلاب
الصديقة تسألني عن رنين
الخلاخل في ساقها، حين
أشرب تحلم بالنار مشبوبة
في البراري.. الشتاء المبكر
فاجأنا في الضواحي بزخاته
فاحتمينا ببهو المحطة»

خضراء، خضراء إنني أحبك خضراء، وجهك

503 - «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص281-280.

في لهب الصاغة المتراقص، يوصي على قدح
آخر، يسرع الخطو، يدرك آخر باص ويشتم
في نومه السائق المتعجل والزيزفون[504].

ثم تعود إلى لقب «السيدة السومرية» الذي تضفيه عليها قصيدة «زيارة السيدة السومرية»، كنوع من الإلحاح على نسبها السومري:

- مرات في الممشى أتبيّن خفق حذائك سيدتي
أتبيّن صوتك، مرات، في ثرثرة الغرف الأخرى
أتبيّن من لمحاتك شيئا منفلتا في وجه ممثلة
أوعابرة عجلى، لا أعرف شيئا عن آخر دور
تمثيلي كلّفت به، لا أعرف شيئا عن أثوابك
في حفلات السهرة، لكني في وجهك أقرأ
أنك راغبة أن يجمعنا، في المقهى، ركن منعزل
تتلامس أيدينا في البدء ونسحبها، ونقرب
وجها من وجه، وتروّعنا صيحات طيور البحر
وخفق الأجنحة البيضاء.........................[505]

ففي هذه القصيدة استهوى «إينانا» أن تؤم لحظتها العشقية مع «الأنا الشعرية» حاملة لقبا يشع نخوة، ونبلا، ورفعة، «وكما لوأن الإله جوبتر قد مس بإصبعه آدم فبعث فيه الحياة كما صوره مايكل أنجلو، فعلت السيدة السومرية بالشاعر حين مست قريته وذاته بعصاها السحرية فأيقظت فيهما روح الزمن الماضي»[506]. ومن خلال انزوائهما الثنائي، الرمزي، تنبلج ملامح إقامة كونية، حلمية، يستلانها، غصبا، من سديمية الزمن والمكان اللاشعريين، ومن شراستهما كذلك، ف «ترين السكينة لأن غرفة خيالية تنشأ حول جسدنا الذي يخالجه الظن بأنه مختبئ حين نزوحنا إلى ركن ما»[507].

أما في قصيدة «آخر مجانين ليلى» فستجنح نحوتسمية لا تقل إشاريتها في شيء عن سالفاتها، ألا وهي «ليلى الإذاعية»، مؤكدة، من جهة، تسمية «سيدة المكرفونات» التي

504 - نفسه، ص291-290.

505 - نفسه، ص294-293.

506 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص359.

507- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 131

مرت بها قبل هنيهة، ومتجاوبة، من جهة أخرى، مع انتقال «الأنا الشعرية»، بدورها، إلى قناع «مجنون ليلى»، لتستعاد بهذه الكيفية، عبر القصيدة، قصة الحب العذري العنيف، الممضّ، واليائس، الذي جمع بين «ليلى العامرية» و«قيس بن الملوّح»، أي بين امرأة منعت باسم التقاليد من الاقتران بعاشقها وهذا الأخير الذي انتهى إلى الجنون والتيه في عرض الصحراء. إثر هذا سوف لن تتقاعس عن استرداد نسبها السومري الذي أبدلته، لحين، بتسمية «ليلى الإذاعية»، كما قلنا، وذلك ضمن قصيدة «السيدة السومرية في صالة الاستراحة»:

- الطيور الغريبة تحملني حين يغلبك النوم
أرقب عريك مبتهلا، لمسة منك سيدتي
أنزلتني إلى باطن الأرض أبحث عن كاهن
من أريدوبياركنا في الممرّ الإذاعي، في
غرفة حوصرت بالأوامر تنموفعولن فعولن
فعول اتركيني أطوقك خصرا إلى أبد
الدهر أوأنتشر لهبا في هشيم البراري[508].

على أن نفس الشيء هوما تواجهنا به قصيدة «في الحانة الدائرية»، إذ سينكشف أمرها بناء على حضور كل من «أورفيوس»، و«إينمركار»، في فضائها. وعندما ستفارق نسبها، كالعادة، فلكي تتزيا هذه المرة بهوية «سوزيت غونتارد»، حبيبة «فريدريش هولدرلين» الملقبة في شعره ب «ديوتيما»، ومن ثم «تتوحد السيدة «سوزيت جونتارد» التي يعمل هولدرلن مدرسا في بيتها، هذه السيدة التي يعدّها غريبة في هذا العالم ومنتمية إلى عالم إغريقي آخر، تتوحد بربّة الحب «إينانا» السومرية»[509].

وفي نفس المضمار التحولي سنراها، في قصيدة «الرباعية الثالثة»، تتلون عبر مجموعة من الأسماء والألقاب الأنثوية الكفؤة يتصدرها اسم «نفرتيتي»، الملكة المصرية القديمة الذائعة الصيت ومضرب المثل في الحسن الأنثوي، زوج «أخناتون» أحد أعظم ملوك الفراعنة، بل وأحد الملوك / الشعراء، بحيث سيخلدّ ذكره بقصائده التبتلية الهاجسة بمعتقده الديني التوحيدي:

- من ذا ؟

نفرتيتي في آخر

508 - «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص317.

509 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة»، مجلة «فصول»، المجلد16، ع3، أبريل - ماي - يونيو1986، ص172.

الليل تنجاب عنها القرون الغبار، انزعي
عنك هذا النقاب الهلالي، هل تسمحين ؟
المساحيق في هذه العلبة، الكركدن عزوف
عن الشاحبات، اصبغي جيدا.............[510]

وبعده يأتي لقب «امرأة العزيز» - زليخة - عاشقة النبي «يوسف»، مردوفا إليه اسم «البغيّ المقدسة»، المستثير لعرقها السومري الذي لا مندوحة لها عنه وإن أدمنت التنكر والاستتار:

- وقربتني امرأة العزيز، والدمقس يشوي
راحتيّ، اندفقت أفخاذها المليئة، البغيّ
في التاكسي، انتشرنا كالصدى في هدأة
الشوارع الشتوية، الساعة دقت دقة
فدقة في البرج:
«هل تسمح أن تعيرني
لفافة..»[511].

ثم لتنتقل، عقب ذلك، إلى اسم «تمارا»، بطلة الخرافة الشعبية الجيورجية التي كانت تستفرد كل ليلة بعشيق، ولمّا تنال وطرها منه تأسره إلى حين بداية تصرّم الظلام فتلقي به رأسا من أعلى برجها، حيث كانت تقيم، إلى مجرى مائي هادر ليموت غرقا:

- ترنو تمارا إلى وجهها
في مرايا المغاسل، في ثوب خادمة
في المطاعم تأتي إلى السائح القروي
بشمبانيا، كنت آخر أسرى القبائل في
البرج، أوقفتها عند باب المحطة، يطفو
على وجهها اللهب الغسقي، انحدرنا مع
السلّم الهابط،
النخل يأوي إلى غرفتي الآن
ينشر أكفانه القمرية[512].

---

510 – «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص329.

511 - نفسه، ص333.

512 - نفسه، ص343-342.

في قصيدة «التحول» ستقوم بالتناوب على ثلاثة أسماء أخرى إضافية هي: «دونا إيزابيل كوبوس»، امرأة لوحة الرسام «فرانسيسكودي غويا»، و«ناستاسيا فيليبّوفنا»، بطلة رواية «الأبله» لفيدور دوستويفسكي، و«بياتريس»، حبيبة «دانتي أليغيري»، بينما ستعمد، في قصيدة «أوراسيا»، إلى الحلول في ذات «طبيبة أسنان روسية» نحت لها الشاعر التسمية التي تعنون القصيدة، وسيان تقبلناها باعتبارها، أي التسمية، أنثوية أوبصفتها نتاجا لمزج الاسم القاري «أوربا» بنظيره «آسيا» فإن ما هومؤكد هوتضمنها لنبرة رقيقة، ملساء وناعمة، تنأى بها عن أيّ استخشان ترميزي محتمل:

- .... أسمع خطوا
بطيئا ولا أتبيّن شيئا، وأسأل
صورة أوقفتني مرارا، ولكن أكثر من
زائر قال: لمّا تزل عند موضعها ذاك،
أجهد عيني لكنني لا أرى وجه عاشقتي،

....

المطاعم تعلن رقصاتها، الضوء يخفت
أذكر وجه الخفيرة منزلقا، دونما دهشة
فوق معطفها الفرو، في الغرفة التف
غيم من التبغ، نشرب شيئا ؟
«ونسمع شيئا من
الجاز............[513]

ضمن هذه القصيدة إذن «تتوحد المرأة الأسيوية المشبوبة بالمرأة الأوربية الشقراء شكلا وعمقا، جسدا وروحا، ثم يلتحم هذا المزيج الخلاسي بطبيبة الأسنان السوفيتية الفريدة الجمال، التي التقى بها الشاعر عن طريق الصدفة في يوم ممطر، ويصبح «النموذج الكامل» للمرأة في هذه الحالة هوالنموذج الهارب العصيّ المتوحد في آن، حيث يجمع في لحظة واحدة بين أبعاد شتى في الزمان والمكان»[514]، ومن ثم فإن «قصيدة «أوراسيا» نشيد جنوبي تتألق فيه اللغة

513 - «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص371-368.

514 - وليد منير: حراكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة»، مجلة «فصول»، المجلد16، ع3، أبريل - ماي - يونيو1986، ص172.

والصور، وتتداعى الاستذكارات وكأنها آتية من عصور سحيقة»[515].

ولكونها تفضل أن تتعدد أسماؤها حتى داخل حيز القصيدة المفردة، على شاكلة ما سبق أن رأينا، فإنها ستتقلّب، تلبية لهذا النزوع، في قصيدة «عين البوم» بين أسماء «ديوتيما»، و«ناستاسيا فيليبّوفنا»، و«مرغريت / هيلانة»، إضافة إلى «دولسيني دي توبوسو»، وإن بشكل خاطف في الحالة الأخيرة، هذا ريثما يحين أوان توحّدها، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، مع «جنان»، حبيبة الشاعر العباسي، إذ نجده، أي حسب الشيخ جعفر، «يخصّص لبحث أبي نواس عن النشوة الأزلية قصيدة مهمة هي «هبوط أبي نواس»، ففي كل أرض ثمة جنان المعشوقة وفي كل حان أيضا ولكنها لا ترى ولا تلمس»[516]، لأنها كينونة متعالية تستبصرها المخيلة مستحيلا أكثر منها ممكنا:

- أفق أيها المتكوّم في فجر
خمّارة: عندنا نبأ عن جنان،
معا نقتفي ركبها المتراقص في
غيمة من غبار
وما اقترب الوجه من وجهها في طوافك،
لكنه الوهم ديدننا[517].

ثم أوان اندغامها في اسم مغاير هو«سومين»، وذلك في قصيدة «النيزك»:

- الضغطة في الباص
على الكف التقاء غابر
في اللهب البكر، ارتجاج
الشفة، البوح صدى
زلزلة في كوكب منقرض،
في الكهف باق حجر
يحمل شيئا من تقاطيعك
خطته يدي، في الصخر

---

515 - طراد الكبيسي: الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد1979، ص101.

516 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص158.

517 - «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص420-419.

رجع منك:

أنثى تتلظى رغبة، تجأر في الريح
الجليدية، عودي امرأة سومين، عودي
امرأة،

تعول عندي أعصر بائدة، وجهك
في الماء الذي أشرب، في المرآة، عصف
من براكينك في أوردتي،

وجهك عندي
الصخر والبحر[518].

وفي قصيدة «هي الذهبية المتسولة» سترتدي، كما جرت بها العادة، لقبا تمجيديا يليق بمكانتها الرمزية ألا وهولقب «المليكة»:

- تنبئه البومة المستكنة في وكرها،

«في اتجاهي تلق المليكة في
كهفها الذهبي ممدّدة في انتظارك
تكشف عن وجهها غبرة الأعصر
الميتات.. انحدر في اتجاهي»

....

وتخفق أغربة في سراويل:

«نخبك نرفع أقداحنا فاقترب
فهي في زينة العرس، في ثوبها
الأبيض المتلألئ»[519].

وبينما ستقرّ مشيئتها على اسم «عنيزة»، حبيبة «امرئ القيس»، في قصيدة «من مذكرات امرئ القيس في بيزنطة»، سنلفيها، في قصيدة «الليلة الرابعة عشرة»، وقد أشاحت عنه لصالح تسميتين اثنتين هما «البغيّ»، و«أوديت»:

- من أين هذي القبّرات ؟

من أين هذي الجمرة الخضراء في عيني بغيّ

518 - نفسه، ص435-434.

519 - «في مثل حنوالزوبعة»، ص17-16.

نادمة ؟

....

وكتبت أغنيتي على أبواب بابل
قمت: انهضي أوديت ريشك في رياحي
خببا أشتّته وأطوي البيد ممتطيا نعامه
نعلتها قلبي وأسرجت الشموس
في كحل عينيها،
وأشعلت المسارح[520].

وذات المزاوجة الاسمية ستتكرر في قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، بحيث ستجمع بين تسميتي «البغيّ» و«ناستاسيا فيليبّوفنا» هذه المرة. غير أنها وهي تعلن عن نفسها، في قصيدة «خطوات»، من خلال اسمها البابلي «عشتار» سوف لن تتوانى عن إردافه باسم «وفيقة»، مرأة بدر شاكر السياب المتخيلة، واسم «بلقيس»، ملكة سبأ، وذلك في انتظار أن تتوسل، ثانية، باسم «نفرتيتي» في قصيدة «سقط الجروف»:

- يبدأ التاجر في النادي العقاري
عزفه السحري في مزمار بومه
حيث موزارت مقرور الأنامل
قفلت في وجهه سوق الخضر
حيث غليون المقاول
ينفث الزرقة في وجه نفرتيتي الملطخ[521].

ثم لتتحول، في قصيدة «عاثر الضباب»، إلى امرأة اسمها «شهرزاد» فينة و«أوميت» فينة أخرى، في حين ستندسّ، في قصيدة «حورية البحر»، في تسمية «حورية البحر»، أي ضمن التسمية عينها التي اتخذت عنوانا للقصيدة، والمحيلة، كما هومعلوم، على المرأة / السمكة الخرافية:

- هي ذي الجميلة في طرقات المرفأ
وقد اجتذبتها أضواء الشاطئ العكره
تتجول كالسائر في رقاده

---

520 - نفسه، ص34-33-30.

521 - نفسه، ص84.

بغدائرها الخضر المحلولة مبتلة تتهدّل
وبأهدابها الذهبية مرخاة كحبال الأشرعه
وبزرقة عينيها الغرقيه
ما الذي تفعل حورية البحر في هذا العالم ؟
ما الذي تفعلين
يا حورية البحار الجميله ؟
أمريضة حبّا تتسكعين ؟
أيّ فتى آدمي أشعل فيك الرغبة والتنهد ؟[522]

وممّا لا ريب فيه فإن هذه التسمية بالذات تمثل أحد التمظهرات الناصعة للاّوعي الرؤياوي في التجربة الشعرية، وسواء من زاوية دلالتها، المتصلة بامرأة / سمكة لم يكن لها من وجود إلاّ في خيال البحارة والصيادين القدماء وبالتالي ما عدا في الحكايات الخرافية، أومن حيث تموقعها في نقطة قريبة من النهاية النصية للمتن فهي تكثف، أشد تكثيف وأبلغه كذلك، استحالة امرأة أسطورية مثل «إينانا»، وتعذر العثور عليها وإن زخرت أسماؤها وكنياتها وألقابها. فها هي تستعيد، في قصيدة «قصيدبة حب إلى سومين»، نفس الاسم، «سومين»، الذي ركبته في قصيدة «النيزك»، لكن والتجربة الشعرية رهن الانسداد، تزامنا مع آخر قصيدة في المتن، وهي «تهجّدات»، فليس مستغربا أن تتوّج سلسلة تحولاتها بتسمية «شبعاد»، ملكة مقابر أور السومرية، راسية، بهذه الكيفية، في اللب من الحقيقة الرمزية التي أرادتها لها الرؤيا الأورفية، هذه الرؤيا التي لا معنى لها إطلاقا خارج حقيقة الاستحالة، بله الموت:

- وقالت عصافير كوخ قديم:
«له في جناحيّ مثوى
له في دعائي الصباحيّ هذا الفضاء الرحيم..»
وحطت على الغمر شبعاد خجلى كوجنة:
«هوابني !
دعوني أوسّده زندي وألبسه تاجي..»
«وفي الريح هذا الرنين القديم»[523].

من «خولة» إذن إلى «شبعاد» كانت رحلة «إينانا» التي أتينا على توصيف تعرجاتها

522 - نفسه، ص101.

523 - نفسه، ص124.

وتمفصلاتها، وعلى نمط ما قمنا به إزاء تحولات أورفيوس نود أن نسطر، بصدد تحولات إينانا، الاستخلاصات التالية:

× لعل أولى الملاحظات في هذا الشأن هي أن من بين الأقنعة والرموز، التي مرت بها إينانا، ما يرد صريحا باسمه أوبلقبه، أوبهما سوية. من ذلك «خولة»، و«سعاد»، و«تتيانا ألكسندرفنا»، و«ناتاشا»، و«سفيتلانا»، و«أوديت»، و«نوال»، و«منيرة»، و«باليرينا»، و«مايا»، و«قدّيسة»، و«زينا»، و«ابتهال»، و«فيدرا»، و«أوفيليا»، و«سميراميس»، و«إينانا»، و«امرأة القيصر»، و«تاييس»، و«جاكلين»، و«سيدة المكرفونات»، و«نفرتيتي»، و«امرأة العزيز»، و«البغيّ»، و«تمارا»، و«أوراسيا»، و«ناستاسيا فيليبّوفنا»، و«جنان»، و«سومين»، و«وفيقة»، و«عشتار»، و«شهرزاد»، و«أوميت»، و«حورية البحر»، ثم أخيرا «شبعاد».

وفي المقابل هناك أقنعة ورموز أخرى، من بينها جزء من هذه التي ذكرنا لكن ضمن سياقات مغايرة، تنكشف بناء على معطيات وقرائن تؤول إلى فضاءاتها المرجعية المخصوصة. ف «سالومي» تتلامح توسطا بنفس المعطيات والقرائن المحايثة لمقتل «يوحنا المعمدان»، في قصيدة «الصخر والندى»، بمعنى من خلال قصة الرأس المقطوع والموضوع في طبق من فضة، بينما تتراءى «أفروديت» بفضل قرينة المحارة، و«جولييت» ارتكازا على حادث تكسير «روميو» لباب القبر الذي كانت ترقد فيه، و«بياتريس» انطلاقا من مجاز «زهرة الذرى في ظلال برناسوس» الذي استثمره دانتي أليغيري، قبل أن يقترضه منه الشاعر، في جزء المطهر من «الكوميديا الإلهية». أما «إينانا» فيتم استشعارها توسلا، أول الأمر، بحكاية اغتصابها على يد الفلاح الأسطوري السومري، «شوكليتودو»، وفي المرة الموالية توسلا بأغنية الحب المردّدة في طقس الزواج المقدس، وذلك مثلما هوقائم في قصيدة «الملكة والمتسول». وفي نفس الإطار ستنجلي «أوفيليا»، في قصيدة «الطائر المرمري»، أساسا عبر ما كانت تترنّم به من غناء، شبيه ما فعلته في مسرحية «هاملت» حين فقدانها لعقلها، في حين سيكون نهوض سيماء «إينانا» من جديد، في قصيدة «هبوط أورفي»، استجابة ضمنية لإعلان «الأنا الشعرية» عن اسمها الأصلي، وفي قصيدة «في الحانة الدائرية» بأثر من قرينة «أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم»، التي ترتد إلى السونيتة السادسة في ديوان «سونيتات إلى أورفيوس» لراينر ماريا ريلكه، ثم قرينة «اجعليني، إذن أتملّ المزار، اجعليه أمامي منفتحا» المحوّرة عن توسّل «إينمركار» العشقي إليها، الذي يقول فيه: «اجعلي معبد أبزوالمقدس يظهر لي كالكهف»، والمقتطف من إحدى قصائد الحب السومرية.

هذا وستتمظهر «ديوتيما»، داخل القصيدة نفسها، توازيا مع التعبير الشعري: «تنظرين إلى الأرض صامتة في النهار الجميل»، المتعالق، على نحوواضح، مع صيغة تعبيرية

مشابهة مستقاة من قصيدة «ديوتيما»، من ديوان فريدريش هولدرلين «قصائد غنائية». وفي نفس الاتجاه ستنخرط «دونا إيزابيل كوبوس» في فضاء قصيدة «التحول» اعتمادا على قرينة «أتذكّر وجها حاول كويا القبض على شيء منه»، أمّا «ناستاسيا فيليبّوفنا» فمبدئيا جراء استفهامها، ذي الأصل الروائي، «أتعرفني ؟ لكن خبّرني ما معنى هذا ؟ فأنا أتذكّر وجهك، لكني ما كنت هنا من قبل»، بما أنه يعود بنا فورا إلى ذلك الصنف من التحاور الدال الذي جرى بينها وبين عاشقها «الأمير ميشكين» في تضاعيف رواية فيدور دوستويفسكي «الأبله». وفيما يتعلق ب «بياتريس» فإن تمظهرها يدين، مثلما نلمس، إلى ما يتداعى من تعبير «وحين تعيد الأمسية المتلاشية الصفراء الملاّحين إلى الشطآن»، الذي يقودنا، لمرة أخرى، إلى جزء المطهر من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغيري. وإذا كانت «ناستاسيا فيليبّوفنا» ستندرج إلى قصيدة «عين البوم»، مصرّحا باسمها، مثلما سلف وأن بيّنا، فإن كلاًّ من «ديوتيما»، و«مرغريت / هيلانة»، علاوة على «دولسيني دي توبوسو»، سيقتحمن القصيدة من باب ملازمتهن الأكيدة لأقنعة: «مينون»، و«فاوست»، ثم «الدون كيشوت»، المتآزرة مع قناع «الأمير ميشكين» في تمرير الصوت الرؤياوي ل «لأنا الشعرية»، وذلك على الغرار ممّا ستفعله «عنيزة»، في قصيدة «من مذكرات امرئ القيس في بيزنطة»، وأيضا «ناستاسيا فيليبّوفنا»، في قصيدة «مرثية الأمير ميشكين»، المستجلبتين، كلتيهما، وبشكل تلقائي، صحبة قناعي الشاعر الجاهلي، والبطل الروائي، المؤتّمين للقصيدتين، بينما سيتأتي ل «بلقيس» الانتساب إلى المدار التخيلي لقصيدة «الخطوات» بواسطة قرينة «بلا سبأ ولا نبأ» المختزلة لخيوط قصتها الدينية والتاريخية.

× إن هذه التحولات تتوزع بين ما هوقدسي، «قدّيسة»، وما هوعهري، «تاييس، البغيّ»، وما هوأسطوري، «أفروديت، فيدرا، إينانا، ديوتيما، هيلانة، عشتار، شبعاد»، وما هوخرافي، «تمارا، شهرزاد، حورية البحر»، وما هوتاريخي، «سالومي، سميراميس، نفرتيتي، امرأة العزيز، بلقيس»، وما هوواقعي - متخيل، «تتيانا ألكساندرفنا، ناتاشا، سفيتلانا، نوال، منيرة، مي، زينا، جاكلين، ليلى الإذاعية».

هذا من جانب، أما من جانب آخر فإنها، أي هذه التحولات، تشرك في آليتها جمعة من الأسماء الأنثوية المحسوبة سواء على أعمال شعرية، «خولة، بياتريس، جنان، عنيزة، وفيقة، أوميت»، أوروائية، «ناستاسيا فيليبّوفنا، دولسيني دي توبوسو، سومين»، أومسرحية «أوفيليا، جولييت، مرغريت»، أوموسيقية، «أوديت»، أوتشكيلية، «دونا إيزابيل كوبوس»، وذلك من غير انتفاء إمكانية انتماء البعض من هذه الأسماء إلى أكثر من حقل تعبيري، كحالة «تاييس» التي تنتمي إلى حقل الرواية - «تاييس» لأناطول فرانس - وإلى حقل الشعر المسرحي - «أنشودة القدر» لألكسندر بلوك -، و«ديوتيما» التي نجدها طاغية على قصيدة

من شعر فريدريش هولدرلين زيادة على تنفذها في روايته «هيبيريون، و«هيلانة» التي تقاسم «مرغريت» البطولة النسوية في مسرحية «فاوست» لفولفغانغ غوته، و«تمارا» المستثمرة، مثلا، في قصيدة «تمارا والمارد» لفلاديمير ماياكوفسكي، و«عشتار» التي تمثل في العديد من قصائد الشعراء العرب التموزيين، ثم «شهرزاد» التي تشكّل، كمثال من بين العشرات، موضوع أوبّرا «شهرزاد» للموسيقار الروسي ريمسكي كورساكوف.. أوإمكانية تناولها من لدن أكثر من مؤلف واندراجها، بالتالي، عبر أكثر من نص، داخل الحقل التعبيري الواحد، كما هوالشأن بالنسبة ل «فيدرا» التي تحضر في نصوص مسرحية لكل من سوفوكليس، ويوريبيدس، وجان راسين، وجان كوكتو.

× كما حصل في تحولات أورفيوس فإن هناك قصائد تراكم أكثر من قناع أورمز يخص إينانا، الشيء الذي يمنحها، أي القصائد، صبغة محافل تقنيعيّة أوترميزية تؤشر، بفعل انضغاط حمولتها، على نوع من التوتر في حركية التحول، وأيضا على عدم اطمئنان امرأة التجربة الشعرية إلى أيّ من الهيئات الأنثوية التي تقتنيها في سياق تبدلاتها، رضوخا منها لوازع الانمساخ أوالتلون الذي يمثل أساس هويتها.

وفي هذا المنحى يمكننا الاستدلال بقصيدة «الملكة والمتسول» التي سوف تتدرج فيها من تسمية «ابتهال» المتطلّبة، لاعتبار رؤياوي جازم، أو، بالأحرى، المتعالية المتضرع إليها لذات الاعتبار، إلى «أفروديت»، ربّة الحب والجمال الإغريقية، إلى «فيدرا»، المحرّمة على معشوقها والمختارة لحتفها، إلى «أوفيليا» الجميلة، البريئة، والمنذورة للموت، إلى «جولييت»، العاشقة / المعشوقة التي يجسد موتها وصمة عار في جبين مؤسسة الأسرة، أيّا كان زمنها ومكانها، إلى «سميراميس»، الأنثى الجامعة بين بذخ الجسد وعنفوان السلطة ومجدها، وصولا إلى تسميتها الأصلية، «إينانا»، المثل الأنثوي الكوني الأعلى[524]. كما يمكننا الاستشهاد بقصيدة «الرباعية

524 – في امتداح محاسنها، وقرائحها، ومهاراتها، التي ينبني عليها كمالها الأنثوي يقول مقطع «أعطاني أبي آنكي النواميس المقدسة» من أسطورة «إينانا وآنكي» السومرية:

– أعطاني الكتابة
أعطاني فن عمل الحب
أعطاني الكلام
أعطاني فن الغناء
أعطاني العائلة الملتمة الشمل
أعطاني إضرام النار
أعطاني إطفاء النار
أعطاني فن الحنان
أعطاني الأذن المصغية
أعطاني الانتباه

الثالثة» التي تراوحت فيها تسمياتها بين «نفرتيتي»، نموذج الجمال والملوكية، و«امرأة العزيز»، ذات الهمّة في البلاط الفرعوني والتي سيخيب ولعها اللاهب بالنبي «يوسف» لأن تعفّف الأنبياء أقوى من فورة العشق واصطخاب الشهوة، و«تمارا»، الحدّ الأنثوي المضاد ل «شهرزاد»، بحيث كانت، كما «شهريار»، في «ألف ليلة وليلة»، تحكم كل ليلة على عشيق بالموت المحتم، قاضية، هكذا، باستحالة تملّكها من طرف أيّ رجل كان، في حين تبدو«شهرزاد» مثالا للمرأة التي لم يقتدر الرجل / السلطان المشدوه بحكيها العجائبي، الممتع، والمسترسل، على تملّكها لأنها كانت مملوكة، في الجوهر، لموتها الآجل الذي لم تكن تعمل سوى على مراوغته أوإبطائه على مدار تلك الليالي الشائقة، الغامرة بالحكي، والتخييل، والتغريب.

× مما يلاحظ كذلك على هذه التحولات كون مجموعة من الأقنعة والرموز سجلت حضورا، عودويا، محسوسا، إن داخل الديوان الواحد أوفي النطاق الكلي للمتن. ولعل في تكرار أسماء أنثوية معينة ما يفيد عدم استنفاد التجربة الشعرية لكامل طاقتها الإشارية، ممّا يستدعي إعادة بثها في سياقات لاحقة تسمح باستيلاد ملامح وتداعيات أخرى إضافية تغتني بها شخصية «إينانا»، أولا، وتتجذر معها، في درجة ثانية، الخصيصة التزحلقية، الزئبقية، أو، لنقل، المكوكية لشخصيتها المتحولة، إذ بمجرد ما تخلق الإحساس بكونها تركت اسما أنثويا محددا إلى آخر مستجد حتى تفاجىء القراءة فتداهمها، في أحد منعطفات المتن، بالعودة إليه لمرة ثانية أوثالثة.. وهذه العودوية تنسحب، بالأساس، على أسماء أوألقاب: «أوديت»، «أوفيليا»، «بياتريس»، «إينانا»، «سيدة المكرفونات»، «السيدة السومرية»، «ديوتيما»، «نفرتيتي»، «ناستاسيا فيليبّوفنا»، «البغيّ»، ثم «سومين».

× إن المسار الذي سلكته تحولات إينانا، في تقاطعه مع المسار الذي سلكته تحولات أورفيوس،

أعطاني ملكة الانتباه
أعطاني إبهاج القلب
أعطاني تكويم الجمر
أعطاني فن السلطان
أعطاني فن النجاح
أعطاني الموسيقى
أعطاني الكهانة
أعطاني التعازيم
أعطاني الحانة المقدسة
أعطاني...
أعطاني الحقيقة.

– خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان1998. ص7.

سوف تنشأ عنه بعض التبادلات الموقعية، الدالة، فيما بين الأقنعة والرموز الأنثوية، وأيضا في دائرة الأقنعة والرموز الذكورية. وهكذا سينتج عن التماس بين جملة من الأسماء الأنثوية والذكورية، ضمن سياقات محصورة، نوع من التغاير على مستوى الأدوار والأداءات، مثال هذا إحلال «يوحنا المعمدان»، و«الحسين بن علي»، محل «طرفة بن العبد» في الفضاء الرمزي لقصيدة «الصخر والندى»، الذي تتواجد فيه «خولة». أوأن يناط ب «فيدياس»، و«أبي نواس»، مجتمعين، وذلك في قصيدة «الملكة والمتسول»، أمر البحث عن «فيدرا»، و«أوفيليا»، بدل «أثينا»، بالنسبة للأول، و«جنان»، فيما يخص الثاني، نيابة طبعا عن كل من «هيبوليت»، و«هاملت». أو، كما في حالة ثالثة، أن يتعايش كلّ من «أبي نواس»، و«الدون كيشوت»، و«هاملت»، في الفضاء الرمزي لقصيدة «الرباعية الثالثة» الذي يضم في رحابه كلاّ من «نفرتيتي»، و«امرأة العزيز»، ثم «تمارا»، فتقوم هذه التشكيلة المتساوية الأعضاء مقام «جنان»، و«دولسيني دي توبوسو»، و«أوفيليا»، من جهة، و«أخناتون»، والنبي «يوسف»، و«واحد» من بين ضحايا «تمارا» الكثر المتخيلين من جهة أخرى.

× عبر مسار تحولاتها لم تتوان إينانا عن استجماع كافة المواصفات المائزة لهويتها الأنثوية الكونية المتعالية. فهي «نوال»، من النّيل والفوز، و«منيرة»، من النور والإشراق، و«جنان»، من الجنائنية والتنعم، و«وفيقة»، من التوافق والملاءمة. إنها كذلك المرأة الخارقة الجمال سيان سمّت نفسها «أفروديت»، أو«فيدرا»، أو«أوفيليا»، أو«جولييت»، أو«بياتريس»، أواقتصرت على اسمها السومري، «إينانا»، أوانحازت إلى اسم «ديوتيما»، أو«ناستاسيا فيليبّوفنا»، أو«مرغريت»، أو«دولسيني دي توبوسو»، أو«عنيزة».. لكن وحتى يتمركز جمالها هذا وتترسخ صورته اقتضى لاوعي التجربة الشعرية استحضار المضادات الأنثوية الطاعنة في قبحها وبشاعتها، مثل «إيرشكيجال» في قصيدة «الملكة والمتسول»:

- «من أنت ؟»

أنا أبونواس

أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في قاع هذي الكأس.

أمسك في يديّ ريش الأحصنه،

أجثوعلى أعتاب كل معبد يوقد فيه الكهنه

نيرانهم وتلتوي سحائب البخور.

وفي لهاث الوحل الغائر والجذور

يزدحم الموتى وقد تدثروا بالريش

بين يدي إيريش،

أجثو لديها صاغرا: أسألها المرور..[525]

إن «إيرشكيجال»[526]، زوج الإله «نركال»، التي تقابلها، لدى الإغريق، الإلهة «برسيفوني» زوج الإله «هاديس»، لا تصورها الميثولوجيا السومرية فقط امرأة غليظة الطبع، لا رأفة لها، تذيق رعاياها، في ذلك التحت الأسطوري المهول، سوء العذاب وأشدّه، بل وتصنع لها هيئة مجسدة شوهاء، ومرعبة، تتكون من رأس عنزة وأطراف آدمية. ومثلها أيضا «ميدوزا» المكنّى عنها في قصيدة «هبوط أبي نواس»:

لو نظرت عينها إلى بشر

صير منه فتورها حجرا

وتختفي كل جنان ترتدي كل

جنان ظلها، وكل طير شارد جنان، كل

امرأة عابرة جنان[527].

فهذه المرأة، ابنة الإله / الملاّح «فورسيز»، قبل أن تمسخ إلى جسد بمؤخرة حيوانية زاحفة ورأس آدمي تكسوه ضفائر من ثعابين وأفاع مع وجه بشع تشعّ من عيونه نظرات متأججة كالجمر، تحيل كل ما ترمقه حجرا، كانت جميلة، كما تروي الميثولوجيا الإغريقية، إلى درجة أنها أثارت غيرة «منيرفا» - أثينا - وحنقها فكان أن رتبت لها هذه الخلقة الفظيعة وحكمت عليها باتخاذها.

وبالإضافة إلى ما ذكرنا فهي، أي «إينانا»، المرأة الرافلة في نخوة الملوكية، والسيادة،

---

525 - «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص198.

526-1 ««إيرش - كيكال» ERES-KIGAL والذي يعني حرفيا «ملكة الأرض العظيمة» أو«ملكة العالم الأسفل»».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص171.

526-2 «وهذه الملكة هي أخت عشتار، وبالرغم من أنها كانت ملكة وإلهة لكن يبدوأنها كانت أيضا من سجناء - أراللو- «ARALLU» وهوالاسم الذي يطلق على العالم السفلي والذي عرف أيضا باسم - الأرض الرحيبة - أو- أرض اللاعودة -».

- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص334.

526-3 «ولها أسماء وألقاب عديدة، وهي إلهة الموت التي بأمرها تحدث الأمراض، فقد أطلقت ستين مرض على عشتار عندما هبطت إلى العالم الأسفل وقتلتها».

- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان1998. ص211.

527 - «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص423.

والرفعة الأرستقراطية، إذ هي «سميراميس»، أو«نفرتيتي»، أو«امرأة العزيز»، أو«هيلانة»، أو«شبعاد»، أو«باليرينا»، أو«امرأة القيصر»، أو«سيدة المكرفونات»، أو«السيدة السومرية»، أو«دونا إيزابيل كوبوس»، أو«المليكة»، أو«بلقيس»، كما أنه لا يضيرها في شيء أن تكون مقدسة وبغيّا، دفعة واحدة، مثل «تاييس». إنها كذلك «ابتهال» المتضرّع إليها، لكن الضراعة وجهتها، هنا، امرأة تحمل اسما بدون مسمى كـ «أوراسيا»، مثلا، أوامرأة تسمي نفسها، في مفتتح التجربة الشعرية، «خولة»، ولهذه الأخيرة، كما نعلم، معنى الظبية، ولها صلة، أيضا، بالتحوّل أوالتخيّل، الذي هوتفرّس الخير وتطلّبه، ولأن التخيّل ظنّ، وحسبان، وتوهّم، فلا طائل إذن من امرأة محسوبة على اللامتعين، اللامرئي، أواللاحقيقي. ومن هنا يأتي إرداف صفة الجنّية، أي المخلوقة اللاإنسية المحجوبة عن البصر، إلى امرأة منفلتة دائما، متمنعة أبدا. ففي قصيدة «الراقصة والدرويش» توصف ب «جنّية الغاب»، وفي قصيدة «السوناتا الرابعة عشرة» ب «الجنّية الشقراء»، وفي قصيدة «هبوط أورفي» ب «جنّية في الحدائق»، وفي قصيدة «الرباعية الثالثة» ب «جنّية الهور»، أمّا في قصيدة «النيزك» فيكتفى بالصفة، «جنّية»، خالصة، أو، على الأصح، لازمة لزوم تخفّيها ومجهوليتها.

× إن مرور إينانا عبر الأسماء الأنثوية المنصوص عليها سيجري داخل أزمنة وأمكنة مشعرنة تتلامح في مداها نساء أخريات، عرضيات، لا يتمتعن بتسميات علميّة محددة، باستثناء «العجوز بتروفنا»، مشكّلات، وفقا لهذا، عنصرا كومبارسيا، دالا، ينصب أداؤه الرمزي إمّا في خانة تبئير السمات المائزة لرمزية «إينانا» الأنثوية، أو، على العكس، في خانة منابذة هذه السمات ونقضها. أمّا نساء هذه الهيئة الكومبارسية، المنفرزات، أغلبيتهن، بناء على صفات أوألقاب أوكنيات أوأدوار في الحياة، متخيّلة بطبيعة الحال، واللائي قد يتكرّر حضورهن بين قصيدة وأخرى، إن كليّا أوجزئيا، فهن على التوالي:

«العجوز بتروفنا»، و«عرائس الغابات»، في قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول». «البنات»، في «قهوة العصر». «الكاهنات»، في «الملكة والمتسول». «الأرملة»، في «الرباعية الأولى». «الجواري»، و«العاهرة»، و«مغنية البار»، في «الرباعية الثانية». «العابرات الأنيقات»، في «توقيع». «الخادمة في المقاهي»، في «هبوط أورفي». «الراقصات الكئيبات»، و«الخادمة»، في «الدورة». و«الممثلة»، و«العابرة العجلى»، في «زيارة السيدة السومرية». «الخادمة في المقهى»، في «إطار الصورة المتناثرة». «العارضات النحيفات»، و«البغايا»، و«المذيعات»، و«بائعة الورد»، و«المترجمة»، و«الصبايا الشريدات»، في «السيدة السومرية في صالة الاستراحة». «الصبايا النحيفات»، و«القوّادة»، و«الشاحبات»، و«الخادمة في المطاعم»، و«الجواري الجامعيات»، و«الصبايا الاستوائيات»، و«المتسوّلات»، في «الرباعية الثالثة». «المتسولة»، و«الأرملة»، في

«التحول». «الخفيرة»، في «أوراسيا». «النادلة»، في «الزرقة الهامسة» و«عبر الحائط.. في المرآة». «الصبايا»، في «حب في الممرّ «. «الغادرات الجميلات»، في «النيزك». «راعية الأغنام الحبلى»، في «رغبة تحت الشجر النحيل». «نادلة البوفيت»، في «خيط الفجر». «المرأة الطفلة»، في «هي الذهبية المتسولة». «العذارى المومسات»، و«اليابسة العجوز»، و«بنات النعش»، و«الأرملة»، في «الليلة الرابعة عشرة». «النسوة المستحمات»، و«الصبايا»، في «رواية الضيف». «السائحة»، و«الغريبات»، و«العابرات الخليّات»، و«العرائس»، في «في مثل حنوالزوبعة». «الخادمة»، و«العجائز»، في «سقط الجروف». «العوانس»، و«البائرة»، في «الذبالة». «الجارة»، و«بائعات الورد»، و«الغيد»، في «عاثر الضباب». «العجائز»، في «حورية البحر» و«قصيدة حب إلى سومين». «العوانس»، في «قصيدة حب إلى سومين». وأخيرا «البدوية»، في «تهجدات».

من خلال ما قدمنا تتضح ضروب المعاناة التي عاشتها الأنا الشعرية مع امرأة لا تثبت على حال، بمجرد ما تقيم في زمن ومكان معينين حتى تخليهما إلى غيرهما، فارضة بذلك على هذه الأنا مسايرة إيقاعها الهروبي اللاهث، المضني، والأليم، واقتفاء آثار التماعاتها النّزقة في أزمنة وأمكنة شتى، بحثا عن الامتلاء الوجودي بلحظة عشقية متخيّلة تستعيد بها ماضيها الروحي وتلقى عبرها ذاكرتها الفردوسية، لكنها تفاقم، أيضا، بسببها انفعالات اقتلاعها عن الجذور، ويتمها واغترابها، وذلك بالنظر إلى ما تنطوي عليه هذه اللحظة من يأس لأنها جزء من دورة عاطفية مقودة رأسا إلى أقصى تخوم العراقة الاغترابية الكونية، أي إلى قلب اللحظة الأم، لحظة الاستحالة، والامتناع، والفقد، حينما ضيّع أورفيوس، وفقا لمقصد الرؤيا الشعرية، إينانا ولحظتها العشقية الدائمة إلى غير ما رجعة، لأن الأصل في موقف رؤياوي من هذا القبيل هو التعذر أواللاإمكان.

من فقدان «إيدن» السومرية إلى استيهام تملّكها من جديد في صورة امرأة متحولة، تدمن الارتحال، هذا ما تستنهضه دلالة الحب في التجربة الشعرية. فالشاعر وهو «يفتح في الزمن كوّة ليطل منها على ماضي الجسد الأنثوي وعلى فعله الحضاري، وديمومته»[528]، يرتفع إلى مرتبة العاشق الكوني، أولربما قلنا إنه يأخذ صفة «سليل ووارث كلّ أمجاد العشق الإنساني، في أغاني الحب السومرية، ونشيد الإنشاد، وأغاني الغزل الفرعوني، والأغاني الهلّينية»[529]، التي يضعها رهن روح وجسد أناه الشعرية خبرة عشقية كونية بمقدورها استنبات متخيّل للحب

528 – ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص335.

529 – طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص218.

كوني الجوهر، كونية إينانا ولحظتها العشقية الأولى، التليدة، على امتداد تلك المسافة الفاصلة بين اغتراب الأنا الشعرية الأصلي، إثر سقوطها من «إيدن»، واغترابها المرسب وهي تعثر على إينانا في زحمة عالم ينبذ الحب، وفي أضعف الأحوال يزدريه، عوض إنعاشه وصون فضيلته، ثم وهي تفلتها إلى ما لا نهاية. «ولعل توق الشاعر إلى المجهول.. وتشبثه بالمطلق.. وحنينه الدائم إلى الجمال الخالد.. وبحثه المتصل عن الفرح والحب والدفء إنما هي أثر من آثار هذا الإحساس المرير باللاجدوى وبانهيار كل شيء في عالم بالغ الجفاف، بالغ القسوة، شديد الجدب»[530]. وبما أنه لا رجاء البتة في القبض على الجمال الخالد، فإن الاغتراب عن العالم هو ما يتبقى لأناه الشعرية المنتدبة لتمرير حسّه الغائر بالتوحّد الوجودي.

530 – محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س10، ع8، ماي1975، ص30.

المبحث الثالث

دلالة الموت.. غياب إينانا، انقضاء الذوات وتبدد العالم

بانتقالنا إلى مقاربة دلالة الموت في المتن نكون قد انتقلنا إلى نقطة الارتكاز الدلالي في فضاء التجربة الشعرية التي بين أيدينا، ذلك أن انشراطها بالرؤيا الأورفية لابد وأن يسوقها، مهما بلغ تراكبها الدلالي، إلى المصبّ الرؤياوي المأساوي الذي تجترحه دلالة الموت بالأساس، بما هي الدلالة الأم في الخطاطة الأسطورية الناظمة لرحلة أورفيوس الرمزية إلى العالم السفلي ليعاين، عن كثب، حادث اندثار امرأة تجسد منتهى المطلقية الأنثوية الكونية. لكن بدلا من أن يتقصد أورفيوس الإغريقي حبيبته يوريديس، وفقا للخطاطة الأصلية، سوف تلزمه التجربة الشعرية، من غير أن تحرّف هويته الرؤياوية، بالهبوط إلى عالم سفلي شرقي، لا يفرق سواء في هندسته أوفي شريعته عن ال «هاديس» أوالعالم السفلي الإغريقي، من أجل امرأة أخرى هي إينانا السومرية، ثم تقحمه في إذايتها، من فرط اللهفة، بتلك اللفتة – اللعنة، شبيه ما اقترفه في حق يوريديس، وذلك بغاية عزلها عن مدار الموت / الحياة، كما ارتأى لها المتخيّل الأسطوري السومري، وتوريطها في مدار الموت المؤبّد، وحتى يثمر هومن جانبه، تماما مثلما حصل له في غضون رحلته إلى ال «هاديس» الإغريقي، ليس فقط جرح فقدانه لأعزّ ما كان لديه، وبل وليعود إلى وجه الأرض متوّجا بمعرفته الفريدة، والعليا، بالموت باعتباره حقيقة لا تعادلها أية حقيقة أخرى.

وعليه فانخراط التجربة الشعرية في الصميم من إنتاجيتها الدلالية يعني اندراجها الفعلي إلى تقويل الموت، وانبراءها إلى شعرنة مأساويته، ثم انكبابها على إعطائه صبغة معرفة رؤياوية تفوز بها الأنا الشعرية المكلومة في مقابل خسرانها لكلّ شيء: للحب، للصداقة، وللعالم. فالموت لا يكتسب معناه إلاّ بالنسبة للإنسان، لأنه الكائن الوحيد الذي بمقدوره

المبحث الثالث

دلالة الموت.. غياب إينانا، انقضاء الذوات وتبدد العالم

بانتقالنا إلى مقاربة دلالة الموت في المتن نكون قد انتقلنا إلى نقطة الارتكاز الدلالي في فضاء التجربة الشعرية التي بين أيدينا، ذلك أن انشراطها بالرؤيا الأورفية لابد وأن يسوقها، مهما بلغ تراكبها الدلالي، إلى المصبّ الرؤياوي المأساوي الذي تجترحه دلالة الموت بالأساس، بما هي الدلالة الأم في الخطاطة الأسطورية الناظمة لرحلة أورفيوس الرمزية إلى العالم السفلي ليعاين، عن كثب، حادث اندثار امرأة تجسد منتهى المطلقية الأنثوية الكونية. لكن بدلا من أن يتقصد أورفيوس الإغريقي حبيبته يوريديس، وفقا للخطاطة الأصلية، سوف تلزمه التجربة الشعرية، من غير أن تحرّف هويته الرؤياوية، بالهبوط إلى عالم سفلي شرقي، لا يفرق سواء في هندسته أوفي شريعته عن ال «هاديس» أوالعالم السفلي الإغريقي، من أجل امرأة أخرى هي إينانا السومرية، ثم تقحمه في إذايتها، من فرط اللهفة، بتلك اللفتة - اللعنة، شبيه ما اقترفه في حق يوريديس، وذلك بغاية عزلها عن مدار الموت / الحياة، كما ارتأى لها المتخيّل الأسطوري السومري، وتوريطها في مدار الموت المؤبّد، وحتى يثمر هومن جانبه، تماما مثلما حصل له في غضون رحلته إلى ال «هاديس» الإغريقي، ليس فقط جرح فقدانه لأعزّ ما كان لديه، وبل وليعود إلى وجه الأرض متوّجا بمعرفته الفريدة، والعليا، بالموت باعتباره حقيقة لا تعادلها أية حقيقة أخرى.

وعليه فانخراط التجربة الشعرية في الصميم من إنتاجيتها الدلالية يعني اندراجها الفعلي إلى تقويل الموت، وانبراءها إلى شعرنة مأساويته، ثم انكبابها على إعطائه صبغة معرفة رؤياوية تفوز بها الأنا الشعرية المكلومة في مقابل خسرانها لكلّ شيء: للحب، للصداقة، وللعالم. فالموت لا يكتسب معناه إلاّ بالنسبة للإنسان، لأنه الكائن الوحيد الذي بمقدوره

إدراك ماهية الوجود واستيعاب تحققه أوانتفائه. إنه وهويرى تحوّل الذوات والأشياء من صعيد الموجودية إلى صعيد الانعدام، لأن «التّلف، أوالغياب، لا يتحدد إلاّ انطلاقا من الحضور، وبواسطته، إذ الحضور سابق على التّلف ومتعال عليه»[531] يزداد وثوقا في تلازم حدّي الحياة والموت، وثوقه في حتمية الدورة الكونية التي تستدعي منه إخلاء موقعه، المادي والرمزي، من رقعة الوجود في ميقات مرسوم بتدبير وعناية فائقين. وعند الفيلسوف مارتن هايدغر «فكما أن الوجود الإنساني هووجودي أنا على وجه التخصيص فكذلك الموت، ومن الممكن أن يموت امرؤ من أجل آخر، لكنه ما من أحد يمكن أن يحرّر آخر من الموت، فالموت هوأكثر من سلب الوجود الإنساني لأنه يتخلّل هذا الوجود»[532]. ولأن هذا الأخير لا يعدوكونه فجوة أونطولوجية للكائن الإنساني يرتد إثر انسدادها إلى اللحظة العدمية ما دامت لحظة أصيلة سابقة، في الجوهر، على لحظة قيامه ذاتا متعينة موصوفة بالحيوية والوعي. ف «الموت، في الأفق الإنساني، ليس من قبيل الشيء المعطى وإنما هوأمر موكول للفعل: إنه مهمّة، إنه يستحوذ علينا بشكل مستعر، ما يصير مصدر حيويتنا وتمالكنا لأنفسنا. إن الإنسان يموت، غير أن هذا لا يجدي شيئا لأن المرء يرتبط، بمجرد ما يموت، قويّا بموته برابطة يكون هووحده المؤهل لتمييزها. إنه بهذا يصنع موته، يجعل منه ميّتا، حائزا على هذا النحوالاقتدار سواء على الفعل أوعلى مدّ ما يفعله بمعناه وبحقيقته»[533].

إن واقعة الموت تعتبر، بالنظر إلى ما يكتنفها من غموض وفاجعية، الأمر الأشد إرهابا للتفكير والمخيلة الإنسانيين، ولاسيما عند الذوات النابهة، والحسّاسة. ذلك أنه، «مثل الوجود، يجب أن يكون العدم محطّ كتابة، أي يلزم أن يكون مفكّرا فيه«...» وإذا ما كان العدم يبلغ، في حالة العدمية [النهلستيّة]، حد الهيمنة، فإن هذا يفيد كون الإنسان ليس فقط عرضة للعدم، وإنما هومتأصل فيه من حيث الجوهر»[534]. وباعتبارهما، أي الفكر والشعر، يشتغلان سوية

531- Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédier, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelheens, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1968, p.235

532 - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل1984، ص248.

533- Maurice Blanchot: L'espace littéraire، Paris، coll. Idées، Ed. Gallimard، 1982، p. 115

534- Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédier, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelhens, Paris, coll. Tel, Ed.

داخل اللغة وبواسطتها ينشئان الأوعاء والخيالات، فإن منطقة الموت تجسد إحدى أبرز نقاط تقاطعهما، تناوشهما، و، بالتالي، تحاورهما، إذ «يرمي الحوار بين الفكر والشعر إلى استحثاث صنف من الوجود للكلام، وحيث يباشر الفانون، ثانية، إيجاد مقام لهم داخل الكلام»[535]. وبتعبير آخر إن «قضية الموت تكاد تكون هاجس الإنسان بشكل عام والإنسان الخلاّق بشكل خاص»[536]، ومن ثم سيتوجّب على «الشاعر الحديث أن يحدّق بالموت تحديقه بالحياة ضمن رؤية شاملة تحاول الإحاطة بالوجود بكل مظاهره»[537].

في هذا الاتجاه، وحتى يتسنى للأنا الشعرية بلورة وعيها المأساوي بالموت، كواقعة فادحة، وتمسك بتداعياته الرؤياوية، المتماسّة مع التصورات الذهنية المنسوجة حوله والمتباعدة عنها في آن، فسيتحتم عليها ألاّ تتردد، ولولبرهة، في تلبية داعي تعلقها المكين بنصفها الكياني الآخر الذي اقترحته عليها التجربة الشعرية، أي إينانا، وتقوم بتعقب أثرها في عالم – مثوى الموت[538]، هناك حيث ينهض الموت ويتمادى بصفته حقيقة تزويع البصر وتفتت الحس. ومهما يكن من أمر التفاصيل التي شادتها المخيلة الأسطورية السومرية لقصة نزول إينانا إلى العالم السفلي[539]، فإن الجانب الأساسي في التجربة الشعرية هوتحفيزها للمقتضى الرؤياوي من

Gallimard, 1968, p. 233

535- Martin Heidegger: Acheminement vers la parole, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1976, p.42

536 - د. محمد حمود: «الزمن والموت» في الشعر العربي الحديث، مجلة «الباحث»، س7، ع1، يناير - مارس1985، ص114.

537 – نفسه، ص115.

538 – «فبخصوص موضوع «إينانا» نجد أن الرواية السومرية للأسطورة لا تشير بوضوح إلى سبب نزولها إلى العالم الأسفل وإنما تقتصر الإشارة فيها على رغبة الإلهة في النزول إلى ذلك العالم».
– نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص54.
بينما في حالة البشر، أوأنصاف الآلهة، بل وحتى بعض الآلهة، ف «إن الموت يعمل بقرار مسبق من الآلهة على ذهاب المخطئ إلى العالم الأسفل، أوهويكون بسبب إهمال المريض لما كان يجب عليه القيام به أثناء مرضه من استدعاء للمعزّم من أجل التوسط بينه وبين الآلهة.
إن المرض الذي يؤدي إلى الموت هونوع من الأمراض التي جعلت الشياطين لا تكتفي بتلويث عضومن أعضاء المريض بمادة العالم الأسفل، بل تقوم بسحب جسد المريض «كل أعضائه» إلى العالم الأسفل لتتلوث كلها به هناك».
– خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان1998، ص357.

539 – حتى نمتلك صورة مقربة عن قصة نزول إينانا إلى العالم السفلي ونلمّ ببعض أطوارها المتلاحقة نقترح

خلال تضعيف فعل النزول، مثيل ما تتضمنه لا الأسطورة الأورفيه ولا الأسطورة الدموزية،

إثبات أجزاء من النسخة السومرية لهذه القصة:

-1 من العلى عقدت العزم على النزول إلى الأرض السفلى،
-2 الإلهة عقدت العزم على النزول من العلى إلى الأرض السفلى،
-3 إنانا عقدت العزم على النزول من العلى إلى الأرض السفلى،
-4 سيدتي هجرت السماء، هجرت الأرض ونزلت إلى العالم الأسفل،
-5 إنانا هجرت السماء، هجرت الأرض ونزلت إلى العالم الأسفل،
-6 هجرت السيادة، هجرت الملوكية ونزلت إلى العالم الأسفل.

....

-14 لقد تزينت بسبعة «نواميس»،
-14 وجمعت «النواميس» ووضعتها في يدها،
-15 كل «النواميس» كانت موضوعة «؟» عند قدمها.
-16 وضعت على رأسها الشوكارا «Suqarra»، تاج السهل،
-17 صففت «؟» على جبينها خصل [الشعر]،
-18 أمسكت بيدها ذراعا ومقياسا إلى اللازورد،
-19 شدت حول عنقها خرزات صغيرات من اللازورد،
-20 علقت على صدرها «توائم» من حجر النونز «Nunuz»
-21 وضعت حول معصمها سوارا من ذهب،
-22 شدت حول صدرها درع - «تعال يا رجل ! تعال !»،
-23 لبست ثوب - بالا «Pala»، ثوب السيدات،
-24 زوقت عينيها بدهان - «سيأتي «الرجل»، سيأتي»،
-25 ثم سارت إنانا نحوالعالم الأسفل.
-26 وسار رسولها ننشوبر «Ninshubur» إلى جانبها.
-27 فقالت إنانا المقدسة إلى ننشوبر:
-28 «أنت يا عوني الدائم،
-29 يا رسولي ذا الكلمات الطيبة،
-30 يا رسولي ذا الكلمات الصادقة،
-31 إنني نازلة الآن إلى العالم الأسفل،
-32 وعندما أصل إلى العالم الأسفل،
-33 املأ السماء تشكيا من أجلي،
-34 وابك عليّ في المصلى،
-35 وطف من أجلي في بيوت الآلهة،

....

-156 وعندما دخلت البوابة السابعة،
-156 خلع عن جسمها ثوب - بالا، ثوب السيدات.
-157 أرجوك ! ما هذا ؟
-158 «اسكتي يا إنانا «لابد من» نواميس العالم الأسفل كاملة،
-159 يا إنانا لا تدعي فمك يستهجن طقوس العالم الأسفل».
-160 ...
-161 وكانت إيرشكيجال الطاهرة تجلس على عرشها،

162- وكان أنوناكي «Anunaki»، القضاة السبعة ينطقون بالأحكام أمامها،
163- فصوبت نظراتها إليها: نظرات موت،
164- ونطقت بكلمة ضدها: كلمة سخط،
165- وأطلقت صرخة ضدها: صرخة إثم،
166- فحولت [الفتاة] العليلة إلى جثة هامدة،
167- وعلقتها في وتد.
168- وبعد مضيّ ثلاث ليال،
169- أقام عليها وزيرها ننشوبر،
170- وزيرها ذوالكلمات الطيبة،
171- ورسولها ذوالكلمات الصادقة،
172- ملأ السماء تشكيا من أجلها،
173- وبكى عليها في المصلى،
174- وطاف من أجلها في بيوت الآلهة،

....

207- وفي أريدو، عندما دخل إلى معبد آنكي،
207- أخذ يبكي أمام آنكي «ويقول»:
208- «أيها الأب آنكي لا تدع ابنتك تموت في العالم الأسفل،
209- لا تدع معدنك الثمين يغطيه تراب العالم الأسفل،
210- لا تدع لازوردك الثمين يكسر إلى حجر حجّار،
211- لا تدع بقستك تقطع إلى خشب نجار،
212- لاتدع العذراء إنانا تموت في العالم الأسفل».
213- فأجاب الأب آنكي «قائلا» لننشوبر:
214- ماذا جرى لابنتي ؟ إنني قلق !
215- ماذا جرى لإنانا ؟ إنني قلق !
216- ماذا جرى لملكة البلدان ؟ إنني قلق !
217- ماذا جرى لكاهنة السماء ؟ إنني قلق !
218- ثم استخرج من تحت ظفره «؟» وسخا خلق منه كوركارا «Kurgarra»
219- واستخرج من تحت ظفره «؟» الملون بالأحمر «؟» وسخا وخلق منه كالاتور «Galatur»
220- ومن ثم أعطى إلى كوركارا طعام الحياة،
221- وأعطى إلى كالاتور ماء الحياة،

....

271- فنثرا عليها طعام الحياة ستين مرة، وماء الحياة ستين مرة،
271- ثم نهضت إنانا

....

326- فقال الشياطين لإنانا المقدسة:
326- «يا إنانا واصلي أنت السير إلى مدينتك ونحن سنأخذ هذا معنا».
327- فأجابت إنانا المقدسة «قائلة» للشياطين:
328- «أتأخذون» لاتراك ! القائد الذي يقف عن يميني وعن شمالي !
329- لا تأخذوه «؟» بديلا عني «؟» !
330- «فقال الشياطين»: «دعونا نرافقها إلى... شجرة خشخور Hash-Hur في كولاب".

بمعنى جعلها نزول إينانا متبوعا، ضرورة، بنزول الأنا الشعرية إلى ما تنعته أدبيات العالم السفلي السومرية ب «الأرض العظيمة»، أو«الأرض الرحيبة»، أو«أرض اللاعودة»، أو«مملكة الموتى»[540]، وذلك حتى تفلح، أي التجربة الشعرية، في بناء سؤال الموت وتشغيله ضمن وجهتها الرؤياوية المرسومة.

وهكذا فبضاغط من لاوعيها الرؤياوي الدفين لن تتحرج التجربة الشعرية في أن تسمي، وهي تنزل إينانا إنزالا إلى العالم السفلي، شهر نزولها، آب[541] - غشت -، في سياقات متراوحة قد تلوح منفصلة عن فعل النزول الرمزي للإلهة السومرية، سوى أنها تتجاوب، بكيفية أوبأخرى، مع الموعد الزمني الذي ضربته الأسطورة لرحيلها المتخيل ذاك. فاللاوعي، كعنصر نصي، من خصائصه التوزّع والعودوية، فهو«لا مكان له، إنه بمثابة نار تمحق كل الذي تمسه، بل لعله يعدّ حقا من مغذيات الأوكسجين الذي بفضله تتعزّز تحويلات بعينها»[542]، وحسبنا أن نستعين في التأشير على هذا العنصر التزميني بالنماذج الشعرية الآتية:

-.................................. «في غرفة

-331 فتبعوها إلى... شجرة خشخور في كولاب.
-332 «وهناك» كان دموزي يجلس بجلال في مجلسه، مرتديا ثيابا جليلة،
-333 فأمسك به الشياطين من...
-334 وصبوا...
-335 وهجم عليه السابع مثل...
-336 فلم يعد الراعي يعزف الناي ولا المزمار
-337 وصوبت «إينانا» نظراتها إليه «دموزي»: نظرات موت،
-338 ونطقت بكلمة ضده: كلمة سخط،
-339 وأطلقت صرخة ضده: صرخة إثم «وقالت»:
-340 خذوه...
-341 «وهكذا» أعطت إينانا المقدسة الراعي بأيديهم.

....

- النسخة السومرية لنزول «إينانا» إلى العالم الأسفل، ضمن كتاب: د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص199-196-195-194-193-188-187-186.

540 - وهي النعوت التي تتصادى مع ما خصت به الثقافة العربية - الإسلامية، مثلا، جهنّم من أوصاف. إذ توصف بسوء الدار، ودار البوار، والسّوأى، وبئس المهاد، وبئس القرار، والهاوية، وبئس الوارد والمورود. وسقر، والحطمة، والحافرة، والنار، والزقوم..

541 - «وكان نزولها ذاك قد تم في شهر آب حيث أطلق عليه السومريون اسم «شهر رحلة إينانا»».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2. بغداد1986، ص64.

542- Jean Bellemin-Noel: Vers l'inconscient du texte, Paris, Ed. P.U.F, Ecriture, 1979, p. 195

مفتوحة يذكرنا البحر، على نهدي ملح منه، تأتي
الريح بالرذاذ، في أمسية زرقاء من آب، على
المائدة البنفسج المبتل والشاي الذي تحبه بالهيل،
قلت: اقتربي، كنت قد اغتسلت توّا، كنت في
بيجامتي، أرجوك، وانزلقت من يديك، هل
تشرب شيئا ؟ عندنا بقية من النبيذ، اقتربي
قلت، وفي الشتاء أرتاح على صدرك، طول
الليل، أروي قصصا، وفي صباح العيد تأتي
ضاحكا محمّلا بالثلج والورود»[543].

- سيدتي هل رأيت الرياح
القديمة تنشر أثوابه،
«في رطوبة آب ارتكبت الزنى
كنت في الأربعين، انسللت إلى النخل
والسنبل العشب يبتل أخضر أسود، في
في وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترتمي كل
يوم على قدمي، والشتاءات تلتف في
القش، في قبضتيه حنين قديم إلى فخذي
الممتلئ..............................[544]

- في آب الممطر، منذ سنين، كنت أعوج
على مقهى صديقي، آخذ زاويتي وأدخن
في بطء
الغابة عن قرب تبتل،
تواجهني عينا
بنت وعصا «يتوكأ لابد الكهل المتثائب
قرب البنت عليها.....................
....

543 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص180-179.

544 - هبوط أورفي، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص281-280.

أرى مطرا وقبائل توقد نيرانا، وكهوفا يكشف
عنها البرق، أرى الألق المتراكض فوق
البحر، وتخبوالشمس على الصلبان، تولول
في الساحات الريح، وتغرق في النوم
الثلجي تخوم الغاب وتصحو،
ثانية أتلمس
هذا الباب وآخذ زاويتي، أترقب آب
الممطر عبر زجاج المقهى،
ثانية تبتل
الغابة عن قرب، وتواجهني عينا بنت
وعصا

....

لكن في يوم آخر، في يوم
من آب رآها المقهى
تنهض آخذة بذراعي
الكهل الغامض مبتعدا
محنيا يشعل غليونه[545].
- وفي خيمة فوق هذه المياه
أقام السنونوهوادجها بعد عام
«وكنت انتظار الحدائق أمطار آب»
وفي غيمة من دخاني
وجدتك تحمل آنية أورغيفا
وتسألني أن أعيد الزياره..[546]

وممّا يظهر في هذه الأمثلة هوأن القرينة الزمنية «آب»، المحيلة سواء على مجرد برهة متضائلة أوعلى دهر بأتمه، في الفضاء الزمني الشعري / الأسطوري للتجربة، تشتغل مجازيا ورمزيا ليس فقط من حيث كونها تمظهرا لاواعيا للميقات المحتوم لنزول إينانا إلى العالم

545 - الزرقة الهامسة، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص386-385-384-382.

546 - تهجدات، «في مثل حنوالزوبعة»، ص124.

السفلي، بل وأيضا باعتبارها لحظة، في عمر التجربة الشعرية، تحتدم فيها دلالة الحب وتتقوّى محايثتها. فطبقا لما مرّ بنا فإن اللحظة العشقية التي يؤسسها لقاء الأنا الشعرية بإينانا ما هي إلاّ نوع من التقرب الرمزي من لحظة «إيدن» السومرية واستعادة روحية لبهجتها الكونية الفائتة، ومن هنا لا عجب في أن يشكّل التأجّج العشقي في ذات الميقات المسطر لافتراق العاشقين تعبيرا عنيفا، مفارقيا من زاوية التخيل، عن أقصى حالات تعلق الأنا الشعرية بإينانا، ومن خلالها بماضيها الفردوسي المتباعد الذي تتجاذبه، ضمن هذا المفصل الزمني الحاسم، من جهة نضارة كونية طافحة تومئ إليها ترميزات «البحر»، و«الرذاذ»، و«الابتلال»، و«النبيذ»، و«الشتاء»، و«الثلج»، و«الورود»، كما في النموذج الشعري الأول، و«الرطوبة»، و«النخل»، و«السنبل»، و«العشب»، و«الابتلال»، و«الاخضرار»، على نحوما هوثابت في النموذج الثاني، و«الممطر»، و«الغابة»، و«الابتلال»، و«مطرا»، و«البحر»، و«الثلجي»، على غرار ما هوقائم في النموذج الثالث، ثم «المياه»، و«السنونو»، و«الحدائق»، و«أمطار»، و«غيمة»، مثلما هومتضمن في النموذج الرابع والأخير، ومن جهة ثانية اضمحلال كوني وشيك يجد سنده في ترميزات «الريح»، وهوما يمثل في النموذج الشعري الأول، و«الرياح»، و«القش»، في النموذج الثاني، و«أدخّن»، و«تخبو»، و«الشمس»، و«الصلبان»، و«الريح»، و«يشعل»، في النموذج الثالث، ثم «دخّاني»، في النموذج الرابع، الشيء الذي يموقع «الماء» في وضعية ترميزية عدنية، إحيائية، ويجعل كلاّ من «الريح»، و«النار»، رهن إسقاطات الدمار، والتبديد، والمحو، و، بالتالي، الموت.

تشبثا منها بإينانا، وعمقيا ب «إيدن» السومرية، ستعمد التجربة الشعرية إذن إلى تضعيف فعل النزول وتثنية وقوعه، فالنزول يستدعي النزول[547]، وأيّ مماطلة من لدن الأنا

---

547 -1 وبخاصة عندما يتصل الأمر بأبطال أسطوريين تغدق عليهم المتخيلات الأسطورية شيم مخاصمة الأمر الواقع، سيان كان بمشيئة بشر عاديين أوآلهة متغطرسة، ومعاندة الملمّات، واقتحام المخاطر. إن «أورفيوس وهويبحث عن يوريديسه ليماثل إزناغي، الإله الخالق لدى اليابانيين، حين تقصيه، في الجحيم، لآثار زوجته إزنامي، كما أن لأوليس، وإينياس نصيبهما في بلاء المغالبة والصدام، ليأتي دور الكتّاب الذين سيقتفون خطاهم، هؤلاء الذين ارتادوا الليل، الذين اكتشفوا الروح».
- Catherine Clément: Inventaire des enfers religieux، in: revue «Magazine Littéraire»، N356، juillet-aout 1997، p. 28

ومنهم شعراء وروائيون ومسرحيون، كهوميروس، وفرجيليوس، والماركيز دي ساد، ودانتي أليغيري، وفولفغانغ غوته، ووليام بليك، وآرثور رامبو، وفيدور دوستويفسكي، وغوستاف فلوبير، وأوغست سترندبرغ، وتوماس مان، وجان جينيه، وجوليان غرين، وجان بول سارتر.. ممّن شكلت أفكارهم وأعمالهم وسيرهم مادة الملف الخاص، الموسوم ب "الجحيم"، الذي نشرته المجلة ضمن عددها المثبت هذا.

547 -2 ممّا يرد في قصة نزول أورفيوس إلى العالم السفلي من أجل العودة بحبيبته يوريديس: «بينما كانت الزوجة الجديدة هائمة على وجهها بين الأعشاب، صحبة جوقة من حوريات الماء، إذا بها تسقط أرضا مثلومة

الشعرية أوارتخاء من جانبها في هذا الشأن معناه تفريط التجربة في ما يمكن أن يجتنى من النزول الشعري الأورفي، بالأساس، من أرصدة ومذخرات رؤياوية لا تقدر بثمن. فعلا إن هذه الأنا، الموشومة بهويتها الأورفية الضاربة، لن يحالفها النجاح في استرجاع إينانا، و، ضمنيا، «إيدن» السومرية، بيذ أنها ستتوصل، في المقابل، إلى دراية المعنى العميق للفقد، لليتم، والاستحالة. وسيان صرحت الأنا الشعرية باسمها الأورفي الأصيل، على شاكلة ما نلقى في هذا النموذج الشعري:

- «من أعالي نيويورك يهبط أورفي
إلى غابة الصخر، يهبط أسود في وجهه النار
والعشب، في وجهه الألق الأخضر الذهبي[548].

أوانتدبت لنفسها اسم «فيدياس»، أو«أبي نواس»، على منوال ما يتبدى في نموذج آخر:

- وها أنا أهبط في قرارة الجحيم،
في ظلمات العالم السفلي..
«من أنت ؟»
أنا فيدياس
أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في المرمر القديم،
في اللهب الأخضر..

الكعب من جرّاء لدغة ثعبان. وبعد أن أضنى شاعر رودوب ومغنّيها البكاء على وجه البسيطة لم يتردد في البحث عنها حتى ولوعند الأشباح، وهكذا أزمع على النزول إلى غاية ستيكس عبر بوابة تينار «...» وعند اقترابه من بّرسيفوني ومن السّيد الذي يحكم رعية الظلمات المكدّرة النفس ضرب على أوتار قيثارته كيما يرفق الغناء بالعزف ثم قال: " أيتها الآلهة المقدسة في هذا العالم السفلي الذي مهوانا إليه قاطبة نحن المخلوقات المحكومة بالموت، إذا ما استطعت، وإن أجزتم لي قول الحقيقة صريحة بلا مراوغة، فليست الرغبة في مشاهدة الدكنة التّتارية هي السبب في نزولي إلى هنا، وليست أيضا الرغبة في تكبيل العنق المثلث، المكسوشعرا على هيئة ثعابين، للوحش المتنسّل عن ميدوزا «...» إن سبب رحلتي إنما هوزوجتي التي زرعت حيّة، حطت عليها بقدمها، في عروقها سمّها الذي ما كان له إلاّ أن يوقف دفقان حياتها. لقد سعيت إلى العثور على قوة أتحمّل بها هذا المصاب، ولن أنفي كوني حاولت غير أن الحب ذهب بمحاولتي «...» وهويتحدث على هذا المنوال جاعلا رنّة أوتار قيثارته متناغمة مع نبرة كلامه كانت الأرواح المنزوف دمها منخرطة في نوبة من البكاء «...» فلا الزوجة الملكية ولا الإله الذي يسود الجحيم كان لهما القلب القادر على رفض رجائه فما كان منهما إلاّ أن ناديا على يوريديس التي كانت مع أشباح جديدة فتقدمت بخطوة معيقة بأثر من إصابتها ثم استلمها أورفيوس شاعر رودوب ومغنّيها لكن شريطة ألا يعود بنظره إلى الوراء حتى يبرح وديان آفيرن وإلا انقلب هذا الجميل إلى ما لا طائلة منه».

– Ovide: Les métamorphoses، traduction، introduction et notes par Joseph Chamonard، Paris، Ed. Flammarion، «Garnier Frères»، 1966، p. 253-254

548 – هبوط أورفي، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص282.

«من أنت ؟»
أنا أبونواس
أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في قاع هذي الكأس[549].

ففي الحالتين كلتيهما يشرئب عين الوازع الارتحالي إلى حيث نزلت امرأة فريدة، وذلك أملا في الفوز بها حيّة، غضّة، أبدية، وتلتئم، في نفس الحين، مقومات مشيئة رؤياوية جسورة، ومجازفة، لاقتحام ليل العالم السفلي[550]، وتحديدا تلك الليلة الشعرية / الأسطورية السفلية الرهيبة، ومعايشة رعبها، ثم الامتلاء الروحي، القاسي والمكلف، لكن الزّاخر والثري، بخبرتها الفادحة:

- أضيء
مصابيح الغرف السفلية، أنزع عن بوابة
قصري القفل وأطرد عن سوري حرسي،
وأقول:

---

549 - الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص198-197.

550 - مع تعدد الأسماء المقتحمة لهذا الليل، داخل التجربة الشعرية، فإنها تؤول، كافتها، إلى ضمير الأنا الشعرية وذلك باعتبارها مضاعفات لهذا الضمير مثلما سبق وأن بيّنا. وخارج نطاق المواقف التي تمارس فيها الأنا الشعرية النزول بمفردها إلى العالم السفلي، فقد يتولى مضاعفوها أمر النزول، منفردين، عند اشتغالهم كأقنعة، أورفقة الأنا الشعرية لما يتخذون صفة رموز. وحتى عندما تتقاسم الأنا النزول مع أبي نواس، في قصيدة «هبوط أبي نواس»، مع كونه يواظف في فضائها كقناع:

- معا نقتفي أيّ لمع
ونهبط سلّمنا الرطب
تخبوعلى الحجر المتآكل منها الخطى،
أيّهذا المدى
المتباعد قل أيّ شيء سوى الرّجع !
- «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص417.

فإن هذا النزول يكون متكافئا لأنه يتم من طرف ذاتين شعريتين متعادلتين في جسارتهما، ومجازفتهما، ولوأن الذات النواسية لا تعدوكونها، في هذا المقام، قناعا للأنا الشعرية. ولعل هذا يخالف الوضعية القلقة، الذهولية، التي أرغمت الأنا الشعرية، في «الكوميديا الإلهية»، مثلا، على الاستنجاد بالشاعر اللاتيني فرجيليوس، دون غيره، كدليل محنك حتى يخفر خطاها في مجهول الجحيم ويخفف عنها هول ما تراه من خطوب، وذلك إقرارا من دانتي أليغيري بأفضال مؤلف « الإنياذة » على فكره وخياله، إذ يقول:

- يا ضوء جميع الشعراء ورفعتهم
ليسعفني طول التعلّم والحب المتعاظم
فهما من جعلني استكشف مآثرك
أنت يا معلّمي وفاطري.
- Dante: La Divine Comédie، L'Enfer، texte original، traduction، introduction et notes، de Jacqueline Risset، Paris، Ed. Flammarion، 1992، p. 29

يجيء الليلة !

....

.... وأترك عندك
خيط الباب إلى الليل السفلي، ويغلبك
النوم المتربص قرب الباب، وأطفئ زينتي
الليلية،
أنشر عنواني في ذرات الريح
الرملية،
في نيران القش،
وأكتبه فوق الثلج المتساقط أخضر ناريا[551].

فالليل ينهض، في هذا السياق، أفقا رؤياويا استثنائيا بالنسبة لأنا شعرية تتوخى منه إمدادها، وإمداد التجربة الشعرية سواء بسواء، بالأهلية الأورفية لمساومة الموت، في عقر داره، وغنم معناه المتعذر، وبصيغة أخرى لرؤية ما لا يرى في السائر من الأحوال، أمّا إن هوأسفر عن نفسه فليس يرى، وتلك مفارقة شعرية / أسطورية لافتة، إلاّ في كنف الإعتام، والجهومة، والسديمية. إنه، بالأدق، «الليل الضروري الذي يحتجب فيه المعنى ويغيم، أملا في العثور على وضوح جديد، وضياء خارج من الليل ومعاد إليه فجأة بما لم يكنه من قبل»[552].

ولأن المرأة المتقصدة هنا هي إينانا وليست يوريديس فإن وجهة الأنا الشعرية ستكون العالم السفلي السومري، وهو، بالمناسبة، عالم لا يفرق في هندسته وشريعته عن العالم السفلي الإغريقي، لأنهما يوجدان معا تحت الأرض، ثم إن الموت هوما يعمرّهما ويسود في أرجائهما. قد تتراوح بعض الجزئيات سوى أن جوهرهما يفضل واحدا، وعليه فعوضا عن شبه جزيرة «تينار» TENARE، المليئة بالمغارات، التي نزل أورفيوس، انطلاقا منها، إلى العالم السفلي الإغريقي بحثا عن يوريديس، لاعتقاد الإغريق أنها المدخل إلى ذلك العالم، فإن بحث الأنا الشعرية، الأورفية، عن إينانا في تجاويف العالم السفلي السومري سوف يلزمها بالنزول إليه، هذه المرة، إمّا انطلاقا من مدينة "أوروك" السومرية، أومن خلل أيّما حفرة غائرة في أرض سومر مثلما سلف أن ذكرنا. وفي نفس المضمار سيكون عليها، إذا ما وصلت إلى قلب هذا العالم، أن تتوجه بضراعتها إلى الزوج الإلهي السومري، "إيريشكيجال / نركال"، سيّديه

551 - خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص462-447.

552 - صلاح ستيتيه: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع39، خريف1980، ص84.

القائمين على شؤونه، بدلا من الزوج الإلهي الإغريقي، "برسيفوني / هاديس"، وكذلك أن تنتزع شفقتهما بالشعر الشجيّ المغنّى كيما يطلقا سراح إينانا، التي سيفتكّها من ربقة الموت، في أسطورة النزول السومرية، "آنكي" سيّد الأرض وإله المياه العذبة بعد أن يخبره رسولها "ننشوبر" بمحنتها.

سائر هذه التلاحقات المتخيّلة يستدعيها تنفذ العنصر الرؤياوي الأورفي في فضاء التجربة الشعرية، بل وسيتحتم على هذه التلاحقات، بالإضافة إلى الذي أثبتنا، أن تبلغ، طبقا لمجرى الرؤياوي وتجاوبا مع إيقاعه، ذروتها التصعيدية المدمرة عندما انساقت الأنا الشعرية، من فرط لهفتها، إلى المحظور فالتفتت صوب إينانا تلك اللفتة الحانية، الرؤوم، لكن القاتلة، متوّجة هكذا نزولها الشعري / الأسطوري إلى العالم السفلي السومري الذي سوف يجنح بالزوج الإلهي، "إيريشكيجال / نركال"، بسبب هذه اللفتة المفجعة بالتحديد، إلى تفصيل مصير لإينانا يستنسخ ذات المصير الذي كان قد هيّأه الزوج الإلهي، "برسيفوني / هاديس"، ليوريديس، أي الموت، مطلق الموت، وذلك بفعل نفس اللفتة[553] التي ابتغتها الأسطورة الأورفية حادثا حاسما لا محيد عنه، وإن اكتسى طابع صدفويا ماكرا، ما دام يتنافى مع إرادة أورفيوس ورغبته، هذا لقاء أن تنتهي الأسطورة، كما شاء لها الخيال الأسطوري الإغريقي، إلى خاتمتها المأساوية المرسومة.

إن الالتفات يعتبر أحد القرائن النصية اللاواعية الأكثر التصاقا سواء بالأنا الشعرية

---

553 - «كانا يتقدمان في صمت لا يعكّر صفوه أيّ صوت كان في مهاوي ممرّ شديد الانحدار، مظلم، يكسوه ضباب سميك. وما قطعاه من مسافة لم يكن ليجعلهما بعيدين إلى الحدّ الذي يكفل لهما إيطاء سطح الأرض. لكن أورفيوس المرتجف مخافة أن تفلت منه يوريديس، المتشوق إلى تملّيها التفت، بدافع من حبه، مصوّبا عينيه نحوها فكان أن تراجعت فورا ثم مدّت التّعسة يديها إليه مجهدة نفسها رجاء أن يمسك بها ولكي يتم لها الإبقاء عليه، إلاّ أنها لم تحصد سوى ميعة الهواء».

- Ovide: Les métamorphoses، traduction، introduction et notes par Joseph Chamonard، Paris. Ed. Flammarion «Garnier Frères»، 1966، p. 254

وفي توارد الإبصار والممات فعلى قدر ما نعثر على هذا النوع من التلازم في الكثير من المعتقدات الأسطورية، مثل ذلك أسطورة ميدوزا الإغريقية، المرأة التي ما أن يقع بصرها على شيء حتى تصيّره حجرا، وهوما ألمعنا إليه ضمن المبحث الثاني من هذا الفصل، نجد له، كذلك، حضورا دالاّ في النص الديني، ومنه، على سبيل التذكير، تحول زوجة النبي لوط، «والهة»، إلى محض كيان متحجّر، في أثناء خروجها هي وزوجها وبنتاهما، «ريثا»، و«زغرتا»، وهي الكافرة برسالة زوجها والمنضوية إلى صف قومه، من سدوم قبيل تعرضها لعقاب الرّب، وذلك لكونها التفتت، توافقا، من حيث لا تعي، مع المشيئة الإلهية، بغية رؤية مآل سدوم إلى الدمار وأهلها إلى الانمحاق:

«قالوا يا لوط إنّا رسل ربك لن يصلوا إليك فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلاّ امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب فلمّا جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجّيل منضود مسوّمة عند ربك وما هي من الظالمين ببعيد».

- القرآن الكريم، سورة هود، الآيات: 82-81-80.

أوبأحد مضاعفاتها، أمّا أن تلحّ التجربة الشعرية على مجازيته ورمزيته إلحاحا فلكي تكرس صبغتها الرؤياوية الأورفية وتقضي بالاختفاء النهائي لإينانا التي لم تفكر لها أسطورة النزول السومرية في التفاتة يبادرها بها دموزي في ذلك التحت الموحش، وأكثر من هذا أنها لم تجمع بينهما، مباشرة، في رحابه، وإنما اختارت أن تنجيها هي من الموت، ثم أن يحتل هومكانها، وذلك في إطار إقامة دورية موزعة بالتساوي بين الموت والحياة، هكذا إلى ما لا نهاية:

- يشد عينيه إلى الوراء:
لا شيء غير حفنة من زبد البحار
وما تثير الريح من غبار
والأرض والسماء[554].

- ما كان لي يا ماي أن أمدّ نظرتي إليك
ما كان لي أن أسير في طريقك الوثير
وجدت، ذات ليلة، مصيري[555].

- اقتربنا وأمسى التلفت
شيمتنا والتوجس،
في كل حان جنان
وفي كل بان

....

كلما قيل: آتية..
والتفت اختفت
والتلفت شيمتنا............[556]

- .... أمسى تحديقك بي خوفا وشقاء
يعصر منك الروح، وتتركني أمضي وحدي..
هل كنت أنا في كهف
النوم يدثرني ورقي، أم أين ترى ؟
ها إني أسمع في الشجر

554 - الجذوع، «نخلة الله»، أ. ش، ص97-96.

555 - الراقصة والدرويش، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص138.

556 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص423-419.

العاري آهات خريف، في أفقي تتجمع
سحب باردة، ويدب ضباب........................[557]
- وتمر قرون،
أغساق تخبوشررا ورمادا فوق
جفوني،
أغساق المنفى،
أغساق المهجورين المنتظرين
القبض على البرق الخابي وصدى الرعد المتلاشي،
انقضّ عليّ وأحرقني
جذعا مهجورا في
فلوات الريح،
أزاح نقابا لكني حدقت ولم
أغمض عينيّ[558].

فأن تعاند الأنا الشعرية الأمر الإلهي وتتطاول على عسفه وقساوته بالتفاتها العاشق، الولهان، اطمئنانا على إينانا وحرصا على نجاتها من الموت، تلك كانت الخطيئة الأسطورية الماكرة التي ستفضي بالإلهة السومرية، فعلا، إلى موتها المحقق، بمعنى ملاقاتها لنفس المصير الذي رسم ليوريديس، سواء في الأسطورة الأورفية[559] أوفي مختلف التمثلات الأدبية والفنية لسيرتها الأسطورية البالغة المأساوية[560]، ومن ثم فهي لحظة شعرية بامتياز لأنها مفارقية ينتهي

557 - خيط الفجر، نفس المرجع، ص450-449.

558 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص113.

559 - «غير أنها، وهي تموت لثاني مرة، لم تنبس شفتاها بأية شكوى في حق زوجها: فماذا عساها تتشكى منه إن لم يكن فعلا حبه إيّاها ؟ لقد أجزت له وداعا عظيما كان على أذنيه أن تلتقطاه بعد لأي، ثم رجعت أدراجها نحوالجهة التي قدمت منها».
– Ovide: Les métamorphoses، traduction، introduction et notes par Joseph Chamonard، Paris، Ed. Flammarion «Garnier Frères»، 1966، p. 254-255

560 - 1 نموذج هذا تبجيل ريلكه لموتها في واحدة من أهمّ قصائده، والتي منها:
- كانت في صميم ذاتها موتها
يغمرها كرخاء
مثل فاكهة من رقة ومن عتمات

فيها العاشق، غير المتمالك لعاطفته، إلى إذاية معشوقته، بسبب فائض حنوّه عليها ومن فائق قلقه على حياتها، حاكما عليها، من حيث لا يرعوي، بالفناء المؤبد، إذ «لابد للتناقضات من أن تندغم في نوع من اجتماع الأضداد حينذاك تنبثق اللحظة الشعرية. اللحظة الشعرية هي، على الأقل، وعي اجتماع الأضداد»[561].

إن جرأة الأنا الشعرية على الالتفات تتعدى، في هذا الموقف الشعري / الرؤياوي العصيب، بله الحدودي، نطاق الحب، لأن تصويب النظر إلى الوراء بقدر ما هوإمعان في الاطلاع على سلطة الآلهة وهيبتها، ليعبر، في ذات الآونة، عن الرغبة الإنسانية الأصيلة في اسكناه سرّ الموت، أي ماضي الحب، والتجاسر على جوهريته وماورائيته والتوّقح عليهما. «فالجميل مبعث متعة واستمتاع، في حين أن الرائع والمريع، العظيم والهائل، يثير رعبا وقلقا. إنه يضعنا فجأة خارج كل عاداتنا التي غذت طمأنينتنا ومنحتنا سلامنا الساذج الطفولي. يعيدنا إلى لحظة البدء»[562].

الزجّ بالأنا الشعرية في الصميم من شدتها الرؤياوية وتزويدها بيقين الموت، أي بما تقتدر عليه الآلهة وتستطيعه، كان ذلك هوالأفق الرائع والمريع، العظيم والهائل، الذي شقته

كانت مغمورة بموتها الهائل
وطازجة لا تدري أيّ شيء.

– Orphée. Eurydice. Hermès، in: Rainer Maria Rilke: Oeuvres 2، poésie، Paris، coll. Le Don des langues، Ed. Seuil، 1972، p. 215

560 -2 ونفس الشيء سيفعله الكاتب المسرحي الفرنسي، جان آنوي، في إحدى مسرحياته التي انتقل فيها بالبطلين الأسطوريين من مناخهما الإغريقي الأصلي إلى مناخ الحياة الحديثة:

- أورفيوس

هل إنها ستأتي ؟
السيد هنري
إنها، أصلا، هنا.
أورفيوس
في هذه المحطة ؟
صائحا.
لكنها ماتت، لقد رأيت الرجال يحملونها.

- Jean Anouilh: Eurydice، Paris، Ed. Bordas، 1968، p. 81

561 - غاستون باشلار: اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية، ترجمة: أدونيس، مجلة «مواقف»، ع44، شتاء1982، ص95.

562 – مطاع صفدي: عودة ديونيزوس إلى المكتوب، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع36، خريف1985، ص11.

في السديم السفلي المتبلد التفاتة طائشة، عجلى، في الظاهر، عميقة، نفّاذة، بل ومحسوبة، أدق حساب، بمنطق الأسطورة. فالموت ليس هوماضي الحب فحسب، بل إنه مآله الذي لا مفر منه، وفي جميع الأحوال، وسيان حضرت إينانا، في التوضّعات العشقية التي تبتنيها التجربة الشعرية وتنسج تفاصيلها، باسمها السومري المكشوف أواكتفت باقتراض اسم إحدى مضاعفاتها فما من شك في أن غيابها المفجع هوحقيقتها الوحيدة، التامة، والدائمة، التي أصرت آلهة العالم السفلي على تلقينها لأنا شعرية حالمة فوق اللزوم:

- أوديت في بحيرة البجع
أميرة الريح إلى الأبد.
يصرخ الممثل الفاشل أويغرق في البكاء
العربات أقلعت، ليلا، وأبقته على رصيفها طريح
وليس غير الريح
تدور، لا تحفل في شيء، وتلتف على أعمدة الضياء[563].

وكما «أوديت»، المذابة في هلامية الريح وأثيريتها، ينهض الانفصال، في سياق آخر، موتا مجازيا لا ردّ لغائلته، وبرزخا إلى وحشة التوحد واليتم:

- وعند حاجز المطار كل شيء انتهى
وذاب في الظلام وجهها الصغير
فمن يدق الباب ساعة المساء
ويحمل الشموس في اليدين والرداء ؟
ومن سواها يملأ السرير
في ليلة الشتاء ؟[564]

فالمرأة المرتحلة، عمقيا جهة الغياب المطلق، تبقى أحد تجليات «الحبيبة النموذج التي يتجسد فيها الجمال الخارق المتألق، حيث اتحدت نشوته بهذا الجمال اتحادا عارما ولكن منشأ الحزن يتبدّى من خلال إسقاط هذا الاتحاد، ووضعه داخل إطار الحرمان»[565]. أما «ابتهال» فلن يكون موتها أكثر من تطابق رمزي مع تسميتها ككينونة علوية متعذرة تبتهل إليها الأنا الشعرية،

---

563 - وقت للحب ووقت للتسول، «نخلة الله»، أ. ش، ص86.

564 - قهوة العصر، نفس المرجع، ص113-112.

565 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص460.

دون جدوى، أن تتنصّل من استحالتها بينما هي قوام هويتها:

- وجه ابتهال لهب في مدن الإغريق
ينهش في لحم يدي فيدياس
يفور في كأس أبي نواس
وجه ابتهال نورس غريق
وجه ابتهال قشة في الريح،
ظبي عراقي طريد، متعب، جريح

....

ها أنا أدفن وجهي المتعبا
نورسا أخضر في وجه ابتهال
فأرى الموت نخيلا وهلال
وأرى الموت صغيرا، طيبا،
فأنا والموت طفلان عرفنا بعضنا
ولهونا في أراجيح السعف
وعشقنا امرأة تسكن في جوف الصدف.
ها أنا أدفن في عش العصافير جبيني الموهنا
فأرى الموت سريرا وابتهال
جرّة خاوية من طين أور،
وأرى الموت حصيرا وابتهال
قشة يحملها سرب طيور[566].

إن المرأة التي تسكن في جوف الصّدف، المتخذة، مجازيا ورمزيا، هيئة أكوان ضخمة، متراحبة، وسميكة، هي واحدة من نساء عديدات تحفل بهن هذه القصيدة، إذ قبل أن تلوذ إينانا باسمها، مؤقتا، في سيرورة القصيدة رأيناها تمر بأسماء نساء يشاطرنها أنوثتها المستعصية، المنسوبة إلى الاستحالة أكثر من مطاوعتها للإمكان. فمن «ابتهال»، إلى «أفروديت»،

566 - الملكة والمتسول، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص196-195-189-188.

إلى«فيدرا»[567]، إلى «أوفيليا»[568]، إلى «جولييت»، إلى «بياتريس»، إلى «سميراميس»، كانت إينانا تقتات من ميتات شقيقاتها الأصيلات ما يوفر لموتها مأساويته النفّاذة. فمنذ البداية ارتسم مصيرها هذا، وذلك لأن موتها متجذر في الطفولة الفردوسية، الرمزية، للأنا الشعرية التي كانت قد استشعرت، مقدّما، ما تبطنه نضارة «إيدن» السومرية من تكدّرات، ومواجع، ورزايا، ستلتئم، ولاشك، في الطريق الوعرة لمسيرها الرؤياوي الذي ستخوض أطواره وفصوله. لذا فإن «صنع الشاعر عرائس من الورق يعانقها في فراش من الثلج، وعالما ميّتا مرصعا بالأزهار

---

567 - «في مسرحية «فيدر» ل/ راسين/ تبدوالشخصية الرئيسية: فيدر امرأة «تيزيه» ضحية حب محرّم - لكونه خيانة زوجية، وبمعنى خارقا للحرمة - مع هيبّوليت، ابن تيزيه من المضاجعة الأولى. هذا الحب هوبمثابة «عقاب» كبّده القدر لفيدر، ممثلا بفينوس إلهة الانتقام. ولكن ما هوقدري في الواقع هوأن يستحيل عليها إسكات حبّها. ثمة قدرة أكبر منها تدفعها إلى إظهار حبّها أمام الآخرين. باحت بذلك ثلاث مرات، كل مرة إلى شخصية مختلفة. ثمة ثلاثة اعترافات لفيدر: الأول لمربّيتها وحافظة أسرارها أوينون، وكان الاعتراف الثاني لهيبّوليت ذاته، أما الثالث فلزوجها تيزيه، على أنها في هذه اللحظة جرعت السّم، وعرفت أنها ماتتة».
- آرت فان زوست: تأويل وعلم رموز، ترجمة: أنطوان أبوزيد، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع5، شتاء1989، ص58-57.
هكذا لم تتورع في أثناء مواجهتها لتيزيه، وهي تتأهب للارتماء في حافة الموت، عن مخاطبته قائلة:
- بمقدور النصل أن يبتّ سلفا في شأني
غير أني استبقيت للفضيلة المشبوهة نواحها
شئت أن أعرض أمامكم حسراتي
بطريق بطيئة جدا تنزل إلى الموتى.
- Racine: Phèdre، suivi de Bérénice، coll. Grands écrivains، choisis par L'Académie Goncourt، 1984، p. 82

568 - لرتيس: غرقت ! أين، أين ؟
الملكة: هناك صفصافة مالت بفرعها فوق غدير
يعكس أوراقها البيض في سيله الزجاجي
هناك ذهبت أوفيليا بأكاليل غريبة
من البابنج واللحلاح والأقحوان والزنبق الأرجواني
....
وإذا هي تهوي مع شاراتها العشبية
إلى الغدير الباكي الحزين، فانتشرت ثيابها على الماء
وحملتها كعذراء البحر برهة من الزمن
جعلت فيها تغني مقاطع من ألحان قديمة،
كأنها لا تعي محنتها
أو كأنها من أهل الماء قد عوّدت عليه.
ولكن ما لبثت ثيابها، بعد أن ثقلت بشربها،
أن نزلت بالمسكينة البائسة من حنون أنغامها
إلى حتفها في الطين.
- وليم شكسبير: هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، بدون تاريخ، ص178-177.

الصناعية»[569] لا يعدوكونه تلوينا مجازيا - رمزيا لحدس أناه الشعرية، الطفولي الباكر، بأن الموت هوالمنشأ وإليه المصير، وهوالحدس الذي يأخذ، توازيا مع هذا، لونا حلميا شفيفا بواسطته تتم استعادة الطفولة حية، طازجة، وفاعلة في راهن الرؤيا الشعرية، بحيث «إن الطفولة تبقى حية في دواخلنا، كما أنها تظل صالحة شعريا عندما تستقيم على صعيد حلم اليقظة وليس على صعيد الوقائع»[570]. وها هي ذي، مثلا، تغدوسرابا دخانيا يجزم بحقيقتها العدمية الراسخة:

- وانفلتت أقدامك الحافية
تغزل ثوب الرقصة العارية
«دخن ودخن، ليس غير الدخان
واسأل بقايا الكأس في كل حان
كيف مضى الماضي وفات الأوان ؟»[571].

ثم تتحول إلى نثار جصّ وذرات تراب، إغراقا منها في هشاشتها الوجودية، واستزراعا لليأس من هيئتها الأنثوية المفطورة على التفتت والاندثار:

- ...... منذ ساعة كنت كما
اعتدت طويلا أنتحي ركنا
بلا ذاكرة، أبحث في السقف
الترابي الخفيض، فجأة تفتت
ليلى الإذاعية جصا وترابا
من ترى يقنع ساقي البار أن الجص كان
امرأة تدركني منغرس الخطوة في ركني
الهزيل الضوء كل ليلة، أرقب اكتمالها
الأخير في السقف الترابي الخفيض
من ترى يوسع لي ركنا يقيني البرد ؟[572]

ذلك أن «ذات الوجه السومري هذه تخرج له يوميا من بين شقوق السقف الترابي.

569 - إبراهيم فتحي: نقد القصائد، «الملكة والمتسول» لحسب الشيخ جعفر، مجلة «الآداب»، س17، ع11، نونبر1969، ص66.

570- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 33

571 - الدخان، «الطائر الخشبي»، أ.ش، ص221-220.

572 - آخر مجانين ليلى، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص304.

ولكن ما أن تستوي لديه خلقا مكتملا حتى تعود كما كانت ترابا وجصّا»[573]. أوإنها قد تقدم إلى اللحظة العشقية، المسترقة من أريحية الموت ليس إلاّ، متخفّية وراء اسمها المصري القديم، «نفرتيتي»، ومزمعة على الإفصاح عن جسدها البارد، المحنّط، الموصول بخواء الموت وخرسه:

- انتظرنا مع الريح
والثلج والزهر اللهبي انتظرنا، نفرتيتي
في آخر الليل تأوي إلى غرفتي الرطبة
الحجرية في ثوبها الغسقيّ، انحنت واحتوتني
هممت بتقبيلها، قهقهت وهي تختضّ
أبصرت أسنانها الصفر تسقط
«خذني إلى صدرك الرحب،
في الصبح يطفوعلى وجهيّ
الملكي الصبي الأبدي
احتضني...»
وفي لمعة البرق أبصرت أثوابها الغسقية
تنحلّ عن مومياء[574].

هذا وإذا ما كانت قد انحلّت، في تضاعيف لحظتها العشقية المستهامة هذه، عن مجرد مومياء متيبّسة تيبّس الموت ومجتفّة اجتفافه، فهي ستجعل عاشقها، ضمن قصيدة أخرى تتخلى فيها عن اسمها المصري القديم وتتلامح كامرأة وكفى، لا يغنم أيضا من ملاقاتها غير خرقة أومومياء:

- ويهبط النجم إلى الطين، وفي انحداره،
يغوص ملاح غريق
حضنت بين ذراعيه الصواري
وانطوت قلوعه،
أهكذا ؟

573 - محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س10، ع8، ماي1975، ص27.

574 - الرباعية الثالثة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص332.

تخطفك السنون مني امرأة

في غفلة،

وأسترد خرقة أومومياء[575].

هذا اليأس المرير، من استرداد إينانا كيانا أنثويا طافحا بالحياة، هومضارع اليأس المطبق الذي سيرين على روح أبي نواس الباحث، عبثا، عن «جنان» حية، متوقدة، بينما هي مملوكة لموت رمزي لا يسنح له إلاّ بالانغماس في انتظار باطل لا جدوى منه، والتلهّي، الأليم، بأكاذيبه وأوهامه:

- ما كنتما اثنين

إذن، فلن تكونا واحدا

فالزمن الدائر غير عابئ يعيد هذا اللهب

الآكل في جلدك وانفلاتها منك، فما

تحظى بها غير انتظار باطل، ونظرة يصيبها

كل خليّ عابر، غير صدى من نغم في قاعة

تخلووغير كومة تزيحها عما قريب خادم

عابسة،

ما كنتما اثنين، إذن

فلن تكونا واحدا يوما

....

... قطار مارق جنان

وعد باذخ

أشاح عنه الآخر

الرماد في الريح جنان

اللهب الخابي على القباب، عشب يابس

تأكله النيران، برق، ذرة رملية في

فلوات الريح،

وانتظرنا

ولم تعد جنان

575 - الرقصة المؤجلة، «عبر الحائط.. في المرآة» أ. ش، ص388.

وقيل: رجع ماكر جنان
وقيل: لمع عابر
وعدنا
نلمّ انتظاراتنا[576].

مثلما هونظير اليأس الممزق الذي سيكون من نصيب عاشق آخر، من نفس السلالة الحالمة، هوالأمير ميشكين، وذلك حين رؤيته لحبيبته، «ناستاسيا فيليبّوفنا»، والموت يسحبها من بين يديه ضدا على مشيئته:

- كنا اثنين: امرأة في المخدع وأنا
تتفحصنا عينا دميه
في الليل النابح أمطارا
فإذا انقطع الضّرع الشاخب
وتلمّظت الدنيا
همدت إلاّ وقعا فاقع
وتذمّر كلب ما..
وخلال تسلّل فجر في الكوه
كالفرج المفترع الدامي
أبصرت نقاط ندى في جبهتها
وتخضّب أشربة في خدّيها
ثم انتفضت وهوت متأوّهة..
وطوال سنين
ظلت خضراء بلون الفضة ميّتة..
كالنائمة الثمله
تتفحصها عينا دميه
خضراء بلون الفضة والمبغى
وأنا أترقب أن تتنفس ثانية[577].

مكرسة برقدتها الأبدية العميقة هذه ميتتها الأصلية التي انتهت إليها في إطار سيرتها

576 - هبوط أبي نواس، نفس المرجع، ص425-424-421-420.

577 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص46-45.

الروائية[578] المتخيلة، المأساوية، لأن امرأة من هذه الأرومة، موضّبة على مقاس أشواق الأمير العاتية وأفكاره الحالمة من غير الوارد أن يخلي الموت سبيلها ويدعها في عهدة الحياة خلقة آدمية متعينة تسعى على وجه الأرض، امرأة كهذه غير ممكنة سوى في نطاق الخيال الروائي شأنها شأن «حورية البحر» التي لا وجود لها، هي الأخرى، ما عدا في الخيال الخرافي:

- قلت: انهضي سنزور معا مدنا أخرى

وبحارا غير هذي البحار

غير أن العينين المتظللتين بأهدابها الذهبية الطويله

كرموش النخيل

كحبال السفن القديمه

تاهتا في الزرقة والزبد

ورويدا طفقت تتهاوى

متأرجحة في المياه الكدره

وبعيدا حملتها الملائكه[579].

مكثفة بتلاشيها في لجة البحر الزرقاء المضطرمة مصير كل النساء المتعاليات اللائي تناوبت إينانا على أسمائهن، وضمنيا على سيرهنّ وأقدارهن، وهي تعدّ للأنا الشعرية، في غضون تلك اللفتة المنزّلة، إمكانية التيقن من تلاشيها في عتمات العالم السفلي. وبهذا يتأكد إخفاق الشاعر، وقد أخفقت أناه الشعرية المنتدبة من قبله، في حيازة امرأة مثالية في بهاء إينانا وكمالها المعجزين، إذ «أن المرأة عنده ليست بذات كينونة محددة، بل ما هي بالأنثى التي ترضي

578 - راغوجين ! أين ناستاسيا فيليبّوفنا ؟ همس الأمير على حين بغتة، ثم قام وسائر أطراف جسده ترتعش فلم يلبث راغوجين أن وقف بدوره.
- هناك، همس، وهويشير إلى الستار الأخضر بإيماءة من رأسه.
- أهي نائمة ؟ غمغم الأمير، ومن جديد صوّب راغوجين بصره نحوه كما فعل قبل قليل.
- لنذهب على أيّ حال ! اذهب أنت لوحدك... أخيرا، لنذهب ! ثم ما كان منه إلاّ أن أزاح الستار وتوقف مستديرا مرة أخرى ناحيته:
- ادخل ! خاطبه بإيماءة من رأسه، داعيا إياه إلى أن يمرّ هوأوّلا، فمرّ الأمير:
- إن المكان لمعتم، قال.
- لكننا نرى مع ذلك، همهم راغوجين
- إني لأميّز، بالكاد، السرير.
- اقترب أكثر، اقترح عليه راغوجين بهدوء.
- Dostoievski: L'Idiot، T 2، traduction par G et G. Arout، commentaires de L. Martinez، coll. Le Livre de Poche، Librairie Générale Française، 1972، p. 481-482

579 - حورية البحر، «في مثل حنوالزوبعة»، ص105-104.

شهوة الرجل، وإن كان فيها شيء من ذلك، وإنما هي الجمال المطلق مرة.. والمجهول الذي يسعى إليه الشاعر ثانية.. والأمل الذي ما يكاد يقترب منه حتى يختفي ثالثة.. والنزوع الثابت الذي يشده للحياة ويملك عليه فجاج وجوده رابعة.. والغد - المستحيل الذي ما انفك يحلم به ويتوق إليه خامسة وسادسة وسابعة»[580].

وكما أمكن دانتي أليغيري أن يلتقي، ضمن رحلته الرمزية إلى الجحيم، بتلك الفئة من النساء المتعاليات، مثل «إلكترا»، و«سميراميس»، و«راشيل»، و«كليوباتره».. وكذلك بصنف من الرجال الاستثنائيين صنع لهم الحب مصائر غاية في الفاجعية[581]، ستأخذ لفتة الأنا الشعرية إلى إينانا، وهي تذوي وحبّ من الطراز الشعري / الأسطوري يتقوّض معها، شكل نافذة تطلّ منها على ذوات أخرى يستضيفها محفل الموت الرهيب، وهي ذوات فات أن توسلت بها على مدار سفرتها المتخيّلة إلى العالم السفلي، إن كأقنعة أوباعتبارها رموزا، لكونها من نفس الطينة، موتورة على القلق والحلم، فإذا هي توجد سلفا في فضاء العدم كيانات منطفئة، كما إينانا. إنه عين الموقف الأونطولوجي العسير الذي اندرج إليه البطل الملحمي السومري، غلجامش، عندما اختطف منه الموت صديقه إنكيدو[582]، بحيث ستمسي تجربة الفقد محكّا تأمليا عنيفا في

580 - محمد مبارك: حسب الشيخ جعفر، تغريب الواقع والاغتراب عنه، مجلة «الأقلام»، س10، ع8، ماي1975، ص30.

581 - هل ترى هيلانة التي ألّمت بها
تعاسة عظمى، ألا ترى آخيل الماجد
الذي كافح في المنتهى مداريا الحب
هل ترى بّاريس، تريستان، كذا كان يريني
ويشير بالبنان إلى أكثر من ألف
انتشلهم الحب من حياتنا.

- Dante: La Divine Comédie، L'Enfer، texte original، traduction، introduction et notes de Jacqueline Risset، Paris، Ed. Flammarion، 1992، p. 62-63

إذ يعرّفه فرجيليوس، دليله في الجحيم، على نحوما يرد في هذا المقطع على هيلانة زوجة مينيلاس، ملك اسبرطة، وعشيقة بّاريس، ابن فريام، ملك طروادة، التي كان اختطاف عشيقها لها السبب في اندلاع حرب طروادة. ويعرّفه على آخيل، أحد أبطال تلك الحرب الضروس، التي شكلت مادة كتاب "الإلياذة" لهوميروس، ومّما يروى أن حبه لبّوليكسين سيكون جزاؤه توريطه في حرب أودت بحياته إثر ضربة سهم سدّدها إلى كعبه، الذي كان قد باركته الآلهة، بّاريس بعد مقتل أخيه، هكتور، على يد آخيل. كما يعرّفه على تريستان، عاشق إيزوت في الحكاية الشعبية القروسطوية الشهيرة.

582 - إذ «تصف الملحمة «كلكامش» بأنه «هوالذي رأى كل شيء حتى نهايات العالم»».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص168.
وربما كان مفيدا أن نجتزئ منها بالمقاطع التالية:
- اسمع يا صديقي ! حلمت حلما
رأيت آنووإنليل وشمس السماوي في مجتمع مقدس
يتشاورون فيما بينهم: من قتل ثور السماء ؟

من قتل خمبابا حارس الأرز ؟
قال إنليل: الموت لإنكيدو
أمّا جلجميش فلن يموت.
فأجاب شمس السماوي مخاطبا إنليل:
أما قتلا الثور السماوي وخمبابا بأمري، بعلمي ؟
كيف تطلبون الموت لإنكيدوالبرئ ؟
فغضب إنليل، خاطب شمس:
ألأنك تنزل الأرض أصبحت واحدا منهم ؟
مرض إنكيدو، استلقى على فراش الموت
رقد أمام جلجميش، أخذ يذرف الدموع
رقّ له جلجميش، قال: لماذا حكموا عليك بالموت ؟
لماذا برّأوني وأدانوك وحدك ؟
ويلي، هل أقعد قرب روح ميت ؟
عند مريض يحتضر أجلس ؟
هل يقدّر لي ألاّ أراك بعد ؟

....

أيها الشيوخ، اسمعوا !
أبكي إنكيدو، أبكيه بكاء الثكلى
أتقلد سلاحي: فأسي، قوسي، خنجري، درعي
لباس فرح الأبطال ألبس، سلوتي الوحيدة.
سارق لئيم سرقني صاحبي، حرمني إياه
صاحبي، أخي الأصغر، سرقني إياه الموت.

....

بكى جلجميش على إنكيدو، صديقه
بكاء مرّا، فيما راح يهيم في البرية
حين أموت ألا أكون كإنكيدو
يدخل البلى أحشائي ؟
ها أنا أهيم، خوفا من الموت، في البراري
سآخذ دربي إلى أوتنبشتم، ابن أوبار – توتو
سأجدّ في السير إليه.

....

والآن يا صاحبة الحانة وقد عاينت وجهك
دعيني أن لا أرى الموت الذي أخشاه إلى الأبد.
أجابت سابيتم، صاحبة الحانة المقدسة:
إلى أين أنت ذاهب يا جلجميش ؟
الحياة التي تنشدها لن تجدها.
– ملحمة جلجميش، ضمن كتاب: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، تقديم وترجمة: أنيس فريحة، دار النهار للنشر، بيروت1967، ص58-57-52-49-44-43.
بمعنى أن غلجامش سيعثر على إجابة أولية عن سؤاله الشقيّ لدى سابيتم، أوسدوري، صاحبة الحانة، وذلك قبل وصوله إلى أوتنابشتم، رجل الطوفان أونوح السومري، الذي سيجزم له بحقيقة فنائه، فيعود، كسير الخاطر، إلى

معضلة الموت، وفي لبسه ومغزاه. فالشدّة الرؤياوية الناتجة عن تلك اللفتة بالأساس سيتفاقم أمرها إذن فتأخذ حجم مناحة رؤياوية عظمى، وتنقلب إلى طقس رثائي شامل يباشر ضمنه نوع من الاستغراق الموجع في معنى الموت، أي في كنه هذا الأمر الطاغي، المباغت، الذي لم يكفه العصف بإينانا لوحدها، بل واعتصرت كمّاشته حتى ذوات أخرى كانت الأنا الشعرية، إلى حين، تستمري في حيواتها المؤمثلة جذوتها الروحية المشتعلة. حتى وهوالملك / الإله، فلا جبروت غلجامش، ولا هيبته، ولا وجاهته، وكل المناقب التي أكرمته بها آلهة سومر وسار ذكرها في ربوع المعمور القديم، وفّرت عليه، وهوما انتوته الملحمة السومرية ورغبت في الموافاة به، عناء التساؤل عن حقيقة الموت التي اتخذت بالنسبة إليه، بادئ الأمر، وصديقه إنكيدويخلّ، على حين غرة، بمداومة الحضور جنبه على مدار الأيام، شكل اختفاء غير مفهوم، أولعله خذلان الصديق وتنصّله من فضيلة الصداقة من غير ما سبب واضح، أمّا وقد انحشر بعدها، انحشارا، في معنى غياب خلّه الذي سيقيم، أبد الدهر، بين ظهراني الفانين، فقد استوعب أن الذي احتسبه، في لحظة ما، مجرد اختفاء، أوخذلانا وتنصّلا، في أسوأ الأحوال، هوالمنون عينها، هوصدقية وقوعها، و، بالتالي، فلا أحد بمقدوره النجاة منها، كل ما هنالك أن المسألة مسألة مواعيد موقوتة وآجال مضروبة. كذا فمنذ قرابة «ألفي سنة قبل ميلاد المسيح سأل غلجامش،

أوروك بعد أن انتشلت منه أفعى نبتة الخلود وقد أيقن ألاّ محيد له عن الموت مثل صديقه إنكيدو.
فممّا يستفاد من سياق الملحمة «أن قتل الثور السماوي اعتبرته الآلهة خطيئة كبيرة ولابد من عقاب كلكامش وصديقه بموت إنكيدو، حتى يصبح كلكامش وحيدا بعد ذلك، ولا يفلح في إعادة إنكيدومرة ثانية إلى الحياة».
- عبد المطلب السنيد: أوجه التشابه بين ملحمة كلكامش والإلياذة والأوديسة، مجلة «آفاق عربية»، س12، ع5، ماي1987، ص145.
وهكذا «رأى إنكيدوفي المنام أن الآلهة تجتمع لتقرر موته لأنه قتل خمبابا والثور السماوي، فانتابه حزن شديد وراح يلعن الساعة التي رأى فيها الصياد والبغيّ، فلولاهما لبقي سعيدا يجوب البراري مع الظباء وحمر الوحش. ثم اشتد بإنكيدوالمرض وعاودته أحلام مخيفة رأى فيها صورا مفزعة من عالم الأموات «أرض اللارجعة التي حرم ساكنوها من النور، الذين لا يجدون غير التراب طعاما والطين قوتا...» وأخيرا مات إنكيدوفحزن عليه جلجامش حزنا شديدا وبكاه بكاء مرّا، ورثاه بعبارات تفيض ألما وحسرة».
- الدكتور فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة «عالم الفكر»، المجلد16، ع1، أبريل - ماي - يونيو1985، ص43.
فنحن «نجد أن البطل جلجامش لم يع فكرة الموت كحقيقة مطلقة، لا مفرّ من حدوثها، إلاّ بعد موت صديقه إنكيدو، وقبل ذلك الحدث كنا نجده يعيش حياة الفعل والوجود بالقوة».
- صالح العياري: ملحمة جلجامش، تجربة العقل الأولى، مجلة «المعرفة»، س24، ع287، يناير1986، ص37.
وإذن، «وفي غياب هذا النصف تحدث يقظة جلجامش على شكل أسئلة كونية ذات مغزى مهمّ، وهي - وإن جاءت في سياق رثاء صديق - تمثل وقوفا تأمليا في معنى الحياة والموت، وهوالامتياز الإنساني الذي حملته الملحمة العراقية في وقت مبكر».
- حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص186.

في الجحيم، صديقه العراقي القديم إنكيدو: « قل لي، أيها الصديق، قل لي، صديقي، قل لي كيف هو الجحيم الذي شاهدت». « لأخبرك بشأنه، فلتجلس وخض في البكاء»، أجاب العائد منه»[583].

من تضييع إينانا إلى الإيلاج في حقيقة الموت من بابها الواسع، أومن أفق الكرب الذاتي المخصوص إلى رحاب الخطب الأعمّ تلك هي الخطوة الرمزية المكلفة التي وضّبتها السيرورة الرؤياوية لأنا شعرية جسورة، مجازفة، ستبلغ بها جرأتها حدّ الإتيان، الشامت، بمعصية الالتفات نحو من تحب، مخالفة بذلك ما أوصتها به آلهة العالم السفلي. فالتّماس مع الموت في درجة تقعّره الكوني، واستنصات الحشرجة العميقة والبليغة للموتى، وموالاة غصّتهم ووحدتهم.. استشراف المآل الكالح للعالم والتبدد الوشيك لعناصره ومحتوياته.. ثم التهيؤ الذاتي الرمزي لملاقاة الموت والانتماء إلى حقيقته، لأن «وجود الإنسان يؤول هو نفسه إلى الغياب القائم في العدم، ومن ثم إلى وجهه الاكتمالي. فالإنسان، باعتباره كائنا مقيدا بمجرى الوجود، يشكّل، أصلا، منطقة للوجود، بمعنى أنه يشكّل في ذات الوقت منطقة للعدم، ولذلك فإنه، أي الإنسان، لا يكتفي بالتثبت في المنطقة الحاسمة من الخط، بل إنه «...» من يمثل هذه المنطقة وضمنيا الخط»[584]، أي خط المسير بين حدّي الوجود والعدم.. ذلك هو المدرج المركب الذي لزم الأنا الشعرية أن تباشر خطوها في مسافته، فتطويها رؤياويا وتلتقط خباياها وتشابكاتها المحيّرة، وهي تنضم إلى مقام جموع أولئك الموتى المستنيرين، المغمورين بفيض العدم في تلك الجغرافيا السفلية اللامرئية:

- سيدتي عندي في كل مساء يحتفل الموتى
وطيور البحر الميتة البيضاء، ويهجرني بدني
يتسكع في الطرق المبتلة مرتعشا كالمحكومين
المنهزمين، وتفسح لي العلب المشبوهة ركنا
منعزلا[585].

بهذا التلوين المجازي - الرمزي، المشبع عدمية ومأتمية، يتجذر، كما نلمس، اليأس

583- Catherine Clément: Inventaire des enfers religieux, in: revue «Magazine Littéraire», N 356, juillet-aout 1997, p. 28

584- Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédier, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelhens, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1968, p. 233

585 - زيارة السيدة السومرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص298-297.

من السيدة السومرية، كقرينة للحياة والدفق والغبطة، بحيث تنقلب الأدوار وتمسي التي اقتادت عاشقها إلى محفل الموت مدعوة، من داخل موتها المتخيّل، إلى الالتحاق بحفلة الموتى، والنوارس الهامدة، المقامة في حيز ما من أحياز العالم السفلي. إن موتها، وإن قسّطته أحيانا على مضاعفاتها، كديوتيما، وناستاسيا فيليبّوفنا، ومرغريت / هيلانة، ودولسيني دي توبوسو، وذلك في نطاق قصيدة واحدة، لهوموت أحادي، أصلي، ونهائي، الشيء الذي لا يبقي للأنا الشعرية، المستجلية لسؤال الموت الجسيم، سوى استمالة الرفاق الميّتين رجاء أن تلقى عندهم جوابا لسؤالها:

- في أمطار الليل الموتى يتوقف مركبهم،
يخطون خفافا فوق الرمل، وتطرق أيديهم
بابي، هل أؤويهم ؟ وأعيد إلى الصندوق
عجائبه ؟ أم أغلق دونهم بابي وأظل
أحاور وجها صخريا ؟ لكن الصخر يعيد
عليّ طوال السهرة أسئلتي، وعسى أن
أعرف شيئا من أضيافي[586].

لكن هل في مكنتهم النهوض بإجابة قاطعة، شافية، عن سؤال عويص وملغّز كسؤال الموت ؟ طبعا لا ! وكيف ذلك وعوزهم من عوز الأنا الشعرية، المتحولة عبر أكثر من قناع ورمز، وحيرتهم من حيرتها:

- «أتسألنا ؟ هل نحن سوى
زمن يتهشّم بين يديك،
تخبّئنا في صندوق أو
تنشرنا، هل نحن سوى
الرّجع المتكرر ؟»[587].

وفيما ينأى هذا الموقف الدال عن استنبات إجابة يشفّ معها حادث الموت وتزول طلسميته تدرك الأنا الشعرية ألاّ مناص لها من أن تعوّل على نفسها، أساسا، في ما تبتغيه من معرفة تنتصر بها على مجهولية الموت واستشكاله. لقد «اكتمل كل شيء، ووضحت كل الأبعاد، فاقتعد الشاعر غرفته، وبدأ ينظر إلى ماضيه ويفحص أشياءه المخزونة ويستجمع

586 - عين البوم، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص374.

587 - نفسه، ص378.

صورته المتناثرة في مرآة ذاته»[588]، الهاجسة بالشرس من الاستبصارات والفادح من المغازي:

- أتعرف ؟ بعد قليل يعلو
صوت الديك ويرحل
آخر أشباح الموتى خوفا
من ضوء الصبح
سأطفئ
مصباحي

أبقى وحدي، تلقي الريح المبتلة في وجهي
أوراقا ميتة أوتنشرها بين الأركان وفوق
رفوف الكتب، وفي حذر أتلمّس صندوقي
يتكشّف لي عن مجمرة وطلاسم بالية، عبثا
أستخرج منها جمجمة أوبعض دخان أو
لهب يتبدد عن أحد من أضيافي[589].

هكذا إذن ستعكف الأنا الشعرية على تصليب حسّها المأساوي بانقضاء الذوات انطلاقا من بذرة الفقد التي اندغمت بتربة التجربة الشعرية وهذه الأخيرة لم تبرح بعد طورها الرعوي. فالحدس الباكر بغياب إينانا سوف ينشأ عنه استيهام باكر، أيضا، في زوال الذوات وتساقطها المطرد، المتصاعد، اطراد الفاعلية الرؤياوية وتصاعدها. أمّا هذه البذرة فسيجسدها، عند انطلاق التجربة الشعرية، مقتل كل من «يوحنا المعمدان»، و«الحسين بن علي»:

- .. وحينما استقر بي المطاف
رأسا وحيدا، متربا، مقطوع
في طبق من ذهب، يضوع
بالمسك والحنّاء
رأيت وجه أمي الزهراء
مبللا، طوال ليل الموت، بالدموع
ورفرفت حمائم

588 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص378.

589 - عين البوم، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص380.

تؤنسني، طوال ليل الموت، كالشموع[590].

إن الشاعر يجعل من «الحسين رمز كل شهيد في سبيل قضية نبيلة»[591]، مثله مثل «يوحنا المعمدان» الذي سيفتدي برأسه المقطوع نبل عقيدته ونقاءها. ولأن النبل والنقاء يستوطنان كل الأرواح الفاضلة فإن موت «حمد الله»، الفلاح العراقي الجنوبي، السومري الجذور، الذي لا هوبقدّيس ولا بشاعر، يرتفع إلى صعيد الموت الأسطوري، موت الروح السومرية النبيلة، المتعشّقة لثرى بلاد سومر، والمتعهّدة لتفتقها الفردوسي المؤمل بنفس كدح أسلافه المزارعين السومريين الذين فصّلوها بقعة نضرة، فيحاء، تزدهي بتسمية «إيدن» التي أعطتها جدارتها الكونية المستحقة:

- «أي حمد الله ؟»

«حمد الله.. حمد الله»

في منتصف الليل،

وفي مطعم برلين،

لمن هذا النداء ؟

كالصدى العائد من مقبرة ريفية

يعلوعلى زوبعة الجاز،

وسيقان النساء ؟

....

«حمد الله مات..»

يا فمي المبتل بالخمر وأصباغ النساء

يا يدي الملقاة كالجثة فوق المائدة

يا يدا عاجزة صفراء،

يا جثة طفل باردة

أنا لم أقطف بك البردي،

لم أشدد على المردي،

في ليلة صيف مقمرة

---

590 – الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص16-15.

591 – د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس1978، ص154.

يا يدا خارجة من مقبرة[592].

أوليس موته شوطا مكمّلا لحكاية إينانا مع سلفه «شوكليتودو»، الفلاح الأسطوري السومري ؟ كلاهما خلصا لأرض سومر حرثا، وغرسا، وسقيا، لكن إن كان «شوكليتودو» قد أفلت من نقمة الإلهة السومرية المثلوم عرضها، على غرار ما كنا قد رأينا، فها هوخلفه، «حمد الله»، يموت بدله وتموت معه، في الآن نفسه، ذاكرة كل المنتسبين إلى أرض سومر. ففي الحالة الأولى كان موت الأرض لمّا سلطت إينانا، وهي في قمة غيظها، ألوانا من الأوبئة ثأرا من مغتصبها الفالت، أمّا في حالة «حمد الله» فإن الأرض بقدر ما تبتلع الذوات المتفانية في رعايتها لا تتوانى عن الانسياق إلى اندثارها الرمزي، كطفولة، كتنعّم، وكسكن كوني يانع. «إن موت الفلاح هنا استثارة لحياة كامنة في أعماق الشاعر، قد تكون حياته الأولى، وقد تكون حياة فلاّحي الجنوب، وقد تكون هما معا، وخاصة في وجهها الطفولي»[593].

وكما يفتح موت «حمد الله» جرح الذاكرة السومرية فإن موت «ابن جودة» لن يعمل سوى على تعميقه، مكرسا بذلك مرارة الاقتلاع من الذاكرة، إمّا بالموت، أوبالنفي، أوبهما معا. «فبطل «الإقامة على الأرض» هومزيج من الصديق والشاعر، الصديق ابن الريف والطفولة يدفن الآن في برلين، خارج أرضه وموقع قدمه، والشاعر الآن يحيا بعيدا عن أرضه وموقع قدمه أيضا»[594]، على مسافة جغرافية - رمزية هائلة من الرّحم السومري:

- بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل، قيل:
استراح ابن جودة، هل يذكر السرو، منحنيا،
فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان ؟
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة، الصبية
الشاحبون المهازيل في الريح والبرق ينتظرون
التي وجهها فضة، في مقاه مقاعدها خشب
أوحصير قرأنا الجرائد والنسوة السافرات،
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة[595].

---

592 - مرثية كتبت في مقهى، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص253-252-251.

593 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص222.

594 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص360.

595 - الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص264-263.

إن الشاعر وهو«يستعرض حلقات الحياة التي انتهت، ويرفض ما يعدّه سلبيا فيها بعودته إلى براءة الطفولة»[596]، فإنما هوينكب على توثيق عرى أناه الشعرية بمسقط رأسها الروحي، ويذكي فيها مواطنتها السومرية، مثلما يوقظ لديها صداقات تاريخها الأسطوري، مانحا إياها هدأة مستهامة ضدا على عنف الانكسار، والنفي، والموت، و«بذلك يصير وجه ابن جودة عنصرا بؤريا لعوالم شتى من التحولات والتداعيات، ولذلك فهويتحول في النهاية - بإيعاز خفي من طبيعة التطور السياقي في القصيدة - إلى ملجأ كوني أليف، تنعكس فيه الطبيعة في صورتها البسيطة الأولى «في كلّ حاضرة يرتمي القش في وجهه والعصافير» ليظل نامّا في جوهره القارّ عن صفاء وتناغم أصيلين في توجهات النموذج الإنساني الذي يجسده أويعبر عنه»[597].

وكما موت «حمد الله»، و«ابن جودة»، يستقيم موت «المناضل الشيوعي العراقي المغتال» مثالا مفحما للسقوط الفاجع الذي يكون من نصيب الذوات الطوباوية، الحالمة بسومر جنة دنيوية لا يغشاها بؤس أواستغلال، أي «إيدن» الوقت الحاضر، الحاضنة لأبنائها جميعا من غير ما إحساس منهم بغبن أوتفاوت. إن جشع البعض من أبنائها وإيثاره لمنفعته لا يجعلان هذا الحلم مستحيلا فقط، بل ويقفان بالمرصاد لأيّ تطلع إلى المساس بالقسمة الظالمة لثمرات أرض هي لأبنائها دونما استثناء:

- .... الطيور المهاجرة المستريبة
تطلق صيحاتها، والعيادات تغلق أبوابها
والملاهي الوضيئة تكشف عن عريها المتلطخ
في أيّ جرف تعثر منكفئا، نازفا، أدركته
الرصاصة في الكتف،
ما قال شيئا
إلى آخر الليل ينزف في مخفر حجري
ولفّ عليه الحصير المدمى
ويبقى البريد السياسي منتظرا في الجذور
الخبيئة في عتمة النخل، ينفتح المنزل المتهالك

---

596 - ذوالنون الأطرقجي: نماذج البناء في القصيدة الحديثة، مجلة «الأديب المعاصر»، ع30، دجنبر1985، ص153.

597 - وليد منير: حرّاكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة»، مجلة «فصول»، المجلد6، ع3، أبريل - ماي - يونيو1986، ص174.

في الغبرة الدموية منكفئا، فارغا، أدركتها
القوانين، يا أيها الماء خذني إلى الجرف
أحفر في صخره وجهه، أوأعلق
في النخل أوراقه لافتات، تعانق فيها
الجذور الذرى الشجرية، واللهب الأزلي
السراج الهزيل[598].

وإذن فموت هذا المناضل، أو، بالأحرى، تنحيّته، تجسيم حيّ للوجه الآخر لعلاقة الذوات الثلاث مع الأرض السومرية. إنها توهم «حمد الله» بتملّكها ثم لن تلبث أن تطمره في جوفها، بينما «ابن جودة الطفل القروي الجنوبي «جنوب العراق» صديق الطفولة لم يكن يحلم في حياته أن يغادر الجنوب، ولكنه في مماته يدفن بمقبرة خلف برلين ! والفلاح الموكل بحمل البريد السياسي، الثائر من أجل الأرض، يموت دون أرض»[599]، إلاّ ما كان من ذلك الشبر الذي يحتوي جسده المخرّم برصاص الإقطاع.

على هذا المنوال كان انبثاق بذرة الفقد، فقد الذوات، وتناميها المتئد في فضاء التجربة الشعرية، وكلما غارت الأنا الشعرية في تجاويف العالم السفلي، توازيا مع ما يحركها من جموح رؤياوي، إلاّ واكتشفت المزيد من الذوات الشبيهة، القاطنة في رحاب الموت، واللائذة بالغياب، خلاصها الوحيد المتبقي من رحلة البحث، اليائس، عن امرأة / مثال / حلم. وبما أن الديوان الخامس يشكّل نقطة الاصطدام الرئيسية بين الأنا الشعرية وهاجس الموت فإن هذا لمّا سيخوّل له أن يؤمّم، بمفرده، جملة من المراثي العميقة، والرهيبة في آن، في ذوات عديدة يوحدها ارتطامها المشترك بجدار المستحيل وارتضاضها القاسي جرّاء ما جنته من خيبات وآلام.

وعليه فإن رثاء «الأمير ميشكين» بقدر ما هوتشييع مهيب، دال أشد الدلالة، لرجل ضاع منه حلمه، إثر موت حبيبته، ناستاسيا فيليبّوفنا، يعتبر، كذلك، تقريفا للأزمنة المنحطة التي تئد الحالمين وأحلامهم، العشاق ومعشوقاتهم، وتعرية عن شناعتها وبؤسها. فعلا إن مخيّلة فيدور دوستويفسكي سيحالفها النجاح في أمثلة النموذج الإنساني الذي يعكسه الأمير، لكن ما الذي تجديه حياة لا تملأها امرأة في أنوثة، وامتلاء، وألق حبيبته ؟ إن الموت الرمزي لهذا البطل المثالي هوالمخرج الحق من ورطة يتم محيق كيتمه:

---

598 – توقيع، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص277-276.

599 – طراد الكبيسي: الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد1979، ص98.

- «آخيت النبضة والطعنه
فأضعتَ خطاك
لا الفارس فوق المصطبة الخضرا
لا الأيقونه
لا الكاهن في الأفق الخابي..
حوذي يجأر في حانه
وبغيّ في ثوب أصفر..
فأجزعنا الكأس المره
واعبر شبحيا مرتبكا
تتلقفك الطرق الكدره
وتشبث بالمعنى
في اللامعنى..»[600].

وبالمقابل فإن موت «بدر شاكر السياب» - 1964 - ليتعدى كونه موت إنسان، مجرد إنسان، تكالب عليه الفقر، والنفي، والإحباط العاطفي، والسقم، ليأخذ هالة موت رمزي للشاعر الذي كسفت آماله العريضة، السخية، اختلاطات الواقع العربي وارتجاجات الوضع الإنساني. إن غيابه هوما كان يملك حيال عالم موبوء تلوثت قيمه، تاركا لتموز، أوالمسيح، أن ينهضا في قصيدته حتى يرأفا بوفيقة، وينقّيا بابل من آثامها، ويصونا، بالتالي، جيكور، قريته - رحمه، نيابة عنه، لأنها «بذرة ثورة لا تغلب، وبطولة كونية تؤكد للشاعر حضوره المستمر في العالم»[601]، واثقا، وهوفي مرقده الأبدي، أن مآل هذا الأخير، حتما، إلى التجدد، والخصب، والفرح، انتصارا لرؤياه التموزية. لكن ريثما يحلّ ذلك فليغطّ، متوحدا، في رقدته الأليمة:

- الريح خيط،
منزل الأقنان بقيا سدرة لا
الجن تؤوي لا عصافير الجنوب،
سوى الفراغ
بأعين الموتى،
فخذ عكازة منها وطر متسكّعا،

600 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص53.

601 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت1972، ص104.

....

هناك تنام أوتستيقظ الأفلاك إلاّ

شاعرا إلاّك، أغنية وترخي هدبها،

ويمرّ في المطر الحزين العابرون[602].

عين هذا الحس، المتخم انفطارا ومأساوية، بموت «بدر شاكر السياب»، سيعاود طغيانه على قصيدة – مرثاة في أحد رفقاء الطريق الآخرين، ألا وهو«صلاح عبد الصبور» الذي ترك الحياة – 1981 – دون أن ينال منها ما كانت تشرئب إليه روحه التّواقة إلى القصيّ من آفاق البهجة والامتلاء. فهومن «رأى نفسه يتمزق بين الواقع والمثال، وأحسّ أنه يتعامل مع عدد من المتناقضات، ولقد كان عليه في هذه الفترة أن «يختار» بين أن يكون مملوكا للآخرين الذين لا يطمئن إليهم، وبين أن يكون ملكا على مساحة نفسه التي بدأ يعرفها جيدا، وقد اختار نفسه بعد أن اعتصره الحزن اعتصارا شديدا من جرّاء هذا «الاختيار»»[603]. وإذ تمّ له اختيار نفسه فإنه قد اختار، في الجوهر، مستحيل الوجود، لتعذر الإقامة في تسطح الحياة وضحالتها، أولنقل إنه قد اختار الموت، أصلا، وكيف لا وهذا الأخير هوالملجأ الأليق بكل الذوات المتنورة، الحزينة، والمخاصمة، بلا هوادة، للمواضعات المجتمعية والأخلاقية اللاجمة لتفجّر الكينونة وحريتها. إن اللوذ بالموت، في حالة «صلاح عبد الصبور» تحديدا، هوالإمكانية الوحيدة لطرد ما كان يجثم على روحه من اغتراب، بيد أن «عودة المغترب هذه ليست عودة إلى نافورة الضياء، وإنما هي عودة إلى وجود معتم كذلك الذي كان يخيّم على الكون قبل الخليقة»[604]، في ثناياه يلزمه القيام باستكشاف حقيقة قلبه:

– إنني أبحث عن قلبي الدفين

في المسرّات يغطيها الغبار

في الممرّات يغطيها الهشيم

في انتظار المصطبه

تحت أمطار الليالي الغابره

---

602 – الخطوات، «في مثل حنوالزوبعة»، ص74-71.

603 – عبده بدوي: ظاهرة الحزن في شعر صلاح عبد الصبور، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية»، المجلد2، ع6، ربيع1982، ص47.

604– لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص110.

في الأثافي
في القوافي الهرمه
....

يا صلاح
أقفرت، في القفص، الروح وغطتها العناكب[605].

ومثلما تؤالف بين الشعراء المواطنة الشعرية فهم ينتمون، أيضا، إلى موت رمزي واحد يأتيهم، تباعا، فيجمعهم ببعضهم في رحابه التي تسع، دون غيرها، أرواحهم المضطرمة، وتهيئ لها سكينتها المستحقة، ومن هذا الجانب تعتبر «بكائية صلاح عبد الصبور إذن مرثية شخصية يستبق فيها الشاعرُ مصيره أيضا ويرى نفسه من خلال نهاية المرثي ورحيله عنا، فلا غرابة أن تحمل القصيدة إهداء إلى شاعر ميت ثم تتحدث بلسان صاحبها وتصور معاناة بحثه عن قلبه الدفين الممزّق»[606]. إن «الإنسان، في وجوده، إن هوإلاّ ذاكرة الوجود»[607] سواء بما كان عليه أن يكونه أوبما ينبغي عليه، أيضا، أن يكون عليه من امتلاء، وغنى، واكتمال، والشعراء هم أولى من يتبيّن هذه الذاكرة، بل ويجرؤ على طرق بابها، لكن ها واحد منهم يموت وغصّة تلك الذاكرة المتأبية تصطحب روحه المكلومة إلى مثواها النهائي، أليس هذا عربون إخفاق الشعراء كافة، ومنهم الراثي، في ابتعاث ذاكرة الوجود وإحلالها محل حاضر الوجود، أليس انقضاء أحد رفقاء الطريق، في إحدى نقاطها، دون إحقاق هذه البغية المستحيلة نذير موت الذات المؤبّنة، وارتحالها الوشيك عن حاضر الوجود غير قريرة البال، تؤرّقها، هي الأخرى، غصّة ذاكرته اللاممكنة.

أمّا «أمل دنقل» فلن يكون شأنه أرحم من شأن «صلاح عبد الصبور»، ولن تمرّ إلاّ سنتان – 1983 – حتى يسقط هوالآخر، متصالحا مع الموت ضدا على واقع رفض، وإلى آخر عهده بالحياة، أن يتصالح وإياه، الشيء الذي يفيده العنوان الدال الذي يحمله ديوانه ما قبل الأخير، «لا تصالح» «1981». إن مأساة هذا الشاعر هي، في العمق، مأساة جيل برمته توجت نكسة 1967 القومية حصاد المرارات والترديات التي لطخت وعيه على مدى أكثر من عقدين

---

605 – سقط الجروف، «في مثل حنوالزوبعة»، ص84-83-82.

606 – حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص342.

607– Martin Heidegger: Questions I et II, traduit de l'allemand par Kostas Axelos, Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédier, Gérard Cranel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelhens, Paris, coll· Tel, Ed· Gallimard, 1968, p· 233

زمنيين، ومن ثم فإن السقطة العسكرية الموجعة لمصر الناصرية، سويداء القلب من عالم عربي موعود، هي بمثابة انهيار أدرك تاريخا قوميا شاملا. فموته هوإذن موت الروح غير المتسامحة مع ضروب الهوان التي تصيب لا الأوطان ولا الأفراد، أو، بتعبير مواز، موت الروح التي لا تفقه في شيء مداراة ابتئاس تاريخ عربي كانت تحلم به معافى، متوهجا، وغير مسلوب الجدارة:

- رياح، رياح
رياح المفاتيح والخرق الذهبيه
رياح المجسّات والأوعيه
رياح التفاصيل في عريها
رياح الضروره
رياح السمنت
رياح الأسابيع والمغسله
رياح رياح
رياح تقيء القصيده..

....

قطيع من الماعز الصيرفي
قطيع من الملكات الرثيثة
تلمّ عليها وشاح الجراده
تلمّ المسابح والحاسبات..
لك المحفظه
ولي اليانسون..[608]

إن تاريخا على هذه الدرجة من الابتئاس لم يكن له سوى أن يحطم كيان شاعر مكابر كتب جملة من القصائد، عليها قامت سمعته الشعرية، مليئة تعنيفا لهذا التاريخ، وفاضحة لاختلالاته وتشوهاته، مثل «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، و«الكعكة الحجرية»، و«لا تصالح».. ثم انتهى إلى ذات موكولة إلى موتها الشخصي في فضاء - مستشفى يكثف نزلاؤه، أبلغ تكثيف، الوهن التاريخي الساري في جسد أمّة بكاملها، وذلك على نحوما تصوره قصائد ديوانه الأخير، «أوراق الغرفة 8». «هكذا كان أمل: روح حارقة، وصخر بارد، من تجسّدات شعراء ستينات أمّتنا وسبعينياتها الهائجة، المحتشدة بالتقلبات والتغيّرات التي اجتاحت كل

608 - الذبالة، « في مثل حنوالزوبعة»، ص90-89-87.

شيء: من أعماق الجذور تحت الأقدام، إلى نواصي الرؤوس، وأطراف المشاعر، ومسلّمات العقائد»[609].

شاعر آخر، ورفيق طريق كذلك، هو«حسين مردان»، سنجده يحفر لموته - 1972 - موقعا مستأهلا، ولاشك، داخل الطقس الرثائي الذي انخرطت فيه، وبقوة، التجربة الشعرية وهي تدنومن نهايتها. ولعل شاعرا نزع إلى امتداح الخطيئة وتمجيدها، بشكل قارب فيه كلاّ من شارل بودلير، وإلياس أبي شبكة، لن تتركه طابوات المجتمع وانغلاقاته وحال خياله الشهواني ذاتا غائصة، من زاويتها، في أوحال العهر، واللذة، والجسدانية المعتنفة. إن القمع الأخلاقي من جهة، ونزعة التمرد، المتأصلة في سلوكه وقصيدته، هما النقطة التي تحط عندها تجربة هذا الشاعر الذي وطّن روحه على مطاولة التحجر القيمي لمجتمعه، وذلك في صميم ما اعتبره منطقة جوهرية للإبداع الشعري، أي منطقة المحرّم والممنوع. «ولم يكن «ينقذه» من حالات الرفض، والتمرد، والثورة هذه غير الشعر، والمحاكمة، والسجن، ليخرج أشد، وأقوى، وأعنف، وأكثر يقينا بتلوث الأشياء من حوله»[610].

على أن السجن، الذي استضافه باستمرار تأديبا له على قصائده التي عدّتها المؤسسة الأخلاقية آثمة، سوف لن يشكّل سوى استراحة مؤقتة في مخاضات السيرة الهامشية لشاعر كان على ذلك القدر من العقوق. فالموت، عمقيا، هوسبيله وسبيل أمثاله إلى استراحة، فعلية ورمزية في آن معا، يستنصت في ارتخائها وطمأنينتها رغائب جسده، ولواعج روحه، أو، على الأصح، ما تودّه قصيدته منه بعيدا عن الإكراهات التي استزرعتها، في طريقها، الطهرانية المموّهة لمجتمعه. «إن مردان كان «يحلم حياته أعظم من أن يعيشها»، لذا كان يحملها صليبا معه... وبالكلمات وضع حسين هذا الصليب على شغاف قلبه فأرهقه ثقلها. وبالكلمات سافر عميقا داخل الجسد، وداخل النفس البشرية»[611]، لا شيء يؤنسه، ويضيئه، غير «عقدة الأفاعي هذه التي التفّت حول حياته: المرأة والموت»[612]، باحثا، خلال سفرته، عن فضيلة يعتقدها خبيئة داخل الخطيئة:

---

609 - سامي خشبة: أمل دنقل، مجلة «إبداع»، س1، ع10، أكتوبر1983، ص7.

610- ماجد السامرائي: ومات حسين مردان، مجلة «الآداب»، س20، ع11، نونبر1972، ص90.

611 - محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص500.

612 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص300.

- من يا ابن مردان أعارك وجهه الرّخوي ؟
طأطأ منكبيه ولجّ في
طغرائه رجل الضباب، أبيت أولبّيت
تعتلك الطوى، ويضيء كونك الصدى
العاري، تغالط أوتمالط،
شادن الودع المكابر هاهما «عيناه
لؤلؤتان في أيدي الصيارفة»

....

أيّ موانئ ؟
وشواطئ ؟ كانت لك «فينّا» وشاخت
تحت أمطار الربيع،
أهذه دنياك جرعة عابر
متعثر ؟ دعها، إذن،
يستنفر الشاري بكارتها
ويعركها السفيه، حثالة هي هذه الثروات،
ما أنا ساخر، أنا خذنك الغافي، المجافي[613].

فما من شاعر حقيقي، أصيل، إلاّ وتفرغ به الحياة، وتدميه، وتخنقه بصنوف من الإحباطات. كذا «يغدومردان «رجل الضباب» الواثق بخطواته «عاثر الضباب» في مرثية حسب له. فالظمأ في هذه الرحلة الضبابية - رحلة الحياة - يجعل الدنيا كلها جرعة يتناولها عابر متعثر.. تزلّ به القدم فيبتلعه الضباب»[614].

ولا ريب في أن اختتام جملة المراثي هذه بقصيدة، تختتم التجربة الشعرية في ذات الوقت، موسومة ب «تهجدات»، إنما هوعلامة دالة على مدى غور المنفذ الذي اجترحته في ليل الموت تلك اللفتة المزلزلة. إن التهجد، كقيام، وقنوت، وصلاة، يشير إلى تمام اندراج الأنا الشعرية الرؤياوي، منصاعة بهذا إلى ما استفحل لديها من وثوق في الموت وتيقن من مآتيه، في العمق من عتمة، منيرة مع ذلك، تنبجس من أحشائها، المصائر الحقة لجميع رفقاء الطريق

613 - عاثر الضباب، «في مثل حنوالزوبعة»، ص97-96.

614 - حاتم الصكر: الكنز والجرّة الخاوية، مقاربة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»، س22، ع12-11، نونبر - دجنبر 1987، ص128.

إلى المرأة / المثال / الحلم، أوإلى سومر رمزية تتخذ أكثر من هيئة. فأن يموت الشهيد «مالك» في الحرب العراقية - الإيرانية، مسترخصا روحه فداء لسومر التي تتهدّدها الهمجية، والعماء، وقصر النظر التاريخي، ومستعيدا، ضمن زمن متفكك فيزيقيا لكنه ملتحم تخيّليا، بطولة أسلافه في الدفاع عن أور ضد أعدائها العيلاميين، الزاحفين من إيران القديمة، فذلك منتهى الذوبان في مواطنة رمزية، أقوى منها سياسية وحقوقية، والتعلق بأرض لا تكفّ عن دحرجة أبنائها - عشاقها: فلاحين، ومناضلين، ومثقفين، وشعراء، صوب الموت، مانحة إياهم حتفهم المأساوي، فيغيبون، واحدا إثر الآخر، وفي أرواحهم غصّة سومر وإيلام جرحها الأسطوري النازف:

- على حجر في مياه الخليقه
توضأت، وارتحت بعد الفريضه
وقلت: التقط ما تذرّ الرياح
فعن بابل أوأريدو
ستنشقّ بذرة رمانة «وجه صنعاء فيها»
وقلت: احتفر أيّ شبر من الأرض واقترح الفاتحه
ففي كل بردية قبر مالك..

....

أفق أيها الطائر الذهبي الفصاحه
على ريشة منك، في الفيض، يصحواعتذاري
وقل أيّ شيء سوى أنني لم أزرك
ولم نحتس الشاي ساعة رحلتك الآتية..[615]

أفلا يضمر الاسم «مالك»، هوفي حد ذاته، دلالة مفارقية، لا تخفى أهميتها، ما دامت صيغته كاسم فاعل تعطيه امتياز الملك وحظوته ؟ أوليس يملك موته ؟ فالموت بقدر ما يضفي على الاسم، في سياق مخصوص كهذا، طاقة الفاعلية يدمج النحوي في الترميزي حتى يخوّل ل «مالك» إنجاز فعل واحد ليس أكثر، هذا الفعل هوترك نداء شبعاد، ملكة مقابر أور الأسطورية، يتخلّل روحه، ثم يرحل، فناء في حب سومر، منضمّا بذلك إلى رعيتها الميتة موتا جماعيا، مستلذا وهنيئا[616]:

615 - تهجدات، «في مثل حنوالزوبعة»، ص123.

616 - إذ كانت تنتظم، ضمن هذا الطقس المثير، «مواكب الجنائز الغريبة [illegible] سيقيون مع قيثاراتهم،

- وحطت على الغمر شبعاد خجلى كوجنة:
«هوابني !
دعوني أوسده زندي وألبسه تاجي..»
«وفي الريح هذا الرنين القديم»[617].

إن موت «مالك» هوالذروة التي سينتهي إليها الخيط المتواتر لانقضاء الذوات، واحدة تلوالأخرى، مثلما يجسد عتبة الأنا الشعرية، بناء على ما في الاسم من مفارقية لافتة، إلى الولوج إلى موت العالم. فعالم لا أثر فيه لإينانا، ولا يتردد في الإطاحة بالصداقة الرمزية، المخفّفة، ما في ذلك ريب، من قنوط الوجود واكتئابه، لهوعالم بدون معنى، وعاجز عن مسح ما انشحنت به بصيرتها الأورفية من انهيارات مترادفة.

فغياب إينانا، ثم انقضاء الذوات، لايبقيان إذن أيّ مسوّغ لديمومة العالم كتلة جبارة نابضة بالحيوية، فالموت يستتبع الموت، ومن ثم تعدّ سقطة أور[618]، بما هي الوجه التاريخي لضياع

والجنود بكامل أسلحتهم، وحاشية نساء القصر بملابسهن البهية، كل بمحض إرادته، متجهين إلى حفر الموت حيث يتعاطون السّم الزّعاف حتى الموت».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص189.

617 - تهجدات، «في مثل حنوالزوبعة»، ص124.

618 - ترتبط مكانة أور الحضارية بما يصطلح عليه، في تاريخ بلاد ما بين النهرين، بالحقبة الثانية لدويلات المدن السومرية، التي تلت حقبة أولى لتلك الدويلات مسبوقة بعصر فجر السلالات. وفي هذا الإطار يستحضر اسم ««أور - نمو» حاكم أور الذي اتخذ لنفسه الألقاب «ملك أور، ملك سومر وأكّد» مؤسسا بذلك سلالة أور الثالثة «2006-2113 ق.م» والتي يمثل عهد حكمها واحدا من أروع عصور تاريخ العراق. فلم يكتف «أور - نمو» وخلفاؤه بإعادة تأسيس الإمبراطورية الأكّدية بطولها وعرضها، بل وضمنوا لوادي الرافدين أيضا قرنا كاملا من السلم والازدهار خالقين بذلك عصر نهضة لا مثيل له في كل ميادين الفن والأدب السومري».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص224.
غير أن عصر النهضة ذاك سيعقبه عصر أفول ذريع بسبب ما كان للأمّوريين والعيلاميين من أطماع توسعية في العراق القديم، فحدث أن «أحد الشيوخ الأمّوريين المدعو«نبلانوم» قد توّج، قبل سنين، ملكا على لارسا التي تبعد مسافة خمسة وعشرين ميلا عن أور. وممّا زاد الطين بلة أن العيلاميين لم يتوانوا عن انتهاز هذه الفرصة لاجتياح سومر مثلما كانوا قد تعودوا في الماضي. وهكذا أصبحت الإمبراطورية السومرية العظيمة الآن - بعد أن تخلت عنها الآلهة وهوجمت من جبهتين - ظلاً لمملكة تقتصر على العاصمة وما جاورها من المناطق فحسب. ولقد كافح «أبي - سن» حتى النهاية، فحاول تأمين تحالف مع الأمّوريين ضد العيلاميين وجنود خصمه «إشبي - إرّا»، غير أن خطته هذه فشلت أيضا. وفي عام «2006» وصل العيلاميون أسوار أور التي كان قد بناها «أور - نمو» عالية «كعلوّ الجبل المضيء»، فهاجموا المدينة العظيمة واستحوذوا عليها ثم أحرقوها وانسحبوا منها تاركين فيها حامية صغيرة، وأخذ «أبي - سن» المنكود أسيرا إلى إيران».
- نفسه، ص241.

«إيدن» السومرية، إيذانا بتبدد العالم، هوالآخر، وتلاشي معناه، وتحوله إلى محض كتلة عدم صمّاء. وكما امتلك «مالك» زمام موته الرمزي بدفاعه عن سومر التي كانت قد انتهت، سلفا، مع دمار أور، ستعبر الأنا الشعرية، بدورها، إلى موتها الرمزي، لكن ليس قبل أن تحكم على عالمها المتخيل بالموت، وذلك منذ غابت عنه إينانا، وانقضت منه الذوات المؤنسة، أو، بالأولى، منذ اللحظة التي أضحى فيه زمن الأنا الفردوسي في ذمة المستحيل. وعلى نحوما أفادته من خبرة غلجامش، ساعة سؤالها عن الأصدقاء، مع ما تمثله هذه الإفادة من دعم أساسي لاستبصارها الرؤياوي، فإنها ستعمد الآن، وهي تسقط على العالم حالة من الخراب الكوني المطلق، إلى استمداد خبرة الإله السومري، ناناز، لمّا شخصت أور أمام ناظريه خرابا كونيا ماحقا يتعدى تقوّض العمران إلى اندثار روح أمّة بأسرها وذهاب مجدها[619]. لقد كان خراب

لهذا «يعتبر سقوط أور «في نهاية الألف الثالث ق.م» إحدى نقاط التحول التاريخية الكبيرة في العراق القديم. فهولا يعبر عن سقوط سلالة وإمبراطورية فحسب، بل ويؤشر أيضا إلى النهاية السياسية للسومريين كأمّة حاكمة في التاريخ».
- نفسه، ص245.

619 – وممّا لاشك فيه أن كارثة من هذا الحجم كان لابد وأن تستحث الأجيال السومرية الموالية على تخليد أثرها المأساوي في الوجدان والذاكرة الجماعيين من خلال أعمال إبداعية، شعرية وغنائية ومسرحية، يأتي في مقدمتها النص المسرحي، «رثاء أور»، الذي يأخذ شكل مناحة حزينة، موسمية، يستعيد عبرها شعب سومر ذكرى انتكاسه في أرضه وتاريخه وثقافته. ولعله من المجدي أن نقتطع، من هذا النص، ما يكفل تقديم صورة مقرّبة عن موضوعه الرثائي:

- رئيس الجوقة: العاصفة تجثم في تخوم المعيقل تصخب هادرة في المدارات
الجوقة : البقرة التي تحس العاصفة هجرت حظيرتها
ومنازل النبلاء مبعثرة في العراء
«تصاحبها الألحان»
ناناز : أواه أيتها المدينة ارثي نفسك مرّ الرثاء واهمري الدمع
الجوقة : البكاء مرير على خرائب المدن
البكاء مرير على أور الدمار
ناناز : بكاؤك مرير.. إلام يرثيك سيدك الحزين بمرّ البكاء
إلام يبكيك ناناز الحزين عظيم البكاء
رئيس الجوقة: أواه يا أسوار أور احزني واهمري الدمع
الغزير.

....

ننكال : شردني عويل العاصفة أنا التي يؤجّج داخلي إعصار الرياح
الريح تعصف بوجهي طوال النهار
أرتجف خوفا مشلولة في قبضة الأيام
عاصفة البؤس هذه حملت أسيادي الأحزان
يعصف فيّ عواء الرياح
أرتعب خوفا من وحشة الليل مشلولة في قبضة الريح

أور يوم نزل بها غضب الآلهة وحنقها، أمّا الخراب الرمزي للعالم فسيأتي من تأجّج قوة التدمير في العناصر الأربعة الكونية: الماء، والهواء، والنار، والتراب، التي تقوم عليها قاعدته. إن قوة هائلة جموحة تبلغ بها صفاقتها حدّ اغتيال كل ما هوجميل في الوجود، كالحب، والصداقة، لهي محكومة، جوهريا، بالارتداد إلى نفسها لتدلف، من ثم، إلى وضعية من السلب التام، بمعنى إلى موتها الذاتي. ولعل أنا شعرية انتزعت منها حبيبتها، وحرمت من صداقاتها، لم تعد في حوزتها سوى عدّتها الرؤياوية التي تسعفها بإمكانية إسقاط الموت على عالم استنفد كامل جبروته وسطوته. وإذن سيكون الموت مصير عالم نفضت الروح منه يديها، أمّا وسيلته فهي العناصر الأربعة الكونية، التي ستقتضي منها هذه اللحظة الرؤياوية، تخصيصا، رفع منسوب جدالها الكوني، الأصلي، ما دامت تحيا من موت بعضها بحسب هيراكليطس، وذلك حتى تدرجه المخيّلة في مدار صدام، مجازي - رمزي، عنيف لا يبقي ولا يذر، ممّا يعود معه العالم جسدا مفتّتا، متلاشيا، في نهاية المطاف.

ضمن هذا الإسقاط سيتخلى عنصر الماء عن مساندته القوية لوازع الأنا الشعرية الابتعاثي، الإحيائي، وعن دعمه اللامشروط لهاجسها الرعوي، الفردوسي، اللذين عبّرا عن نفسهما من خلال غير قليل من التمظهرات النصية اللاواعية، فينقلب من طاقة إيجاد وإنشاء إلى طاقة غمر وجرف وابتلاع مستعيدا، بهذه الكيفية، الوجه التدميري الذي نلقاه عليه في قصة الطوفان، سواء في نسختها الأسطورية، السومرية، أوفي النسخة الدينية، القرآنية بخاصة[620]:

....

ناناز : أواه أيتها المرأة
أواه يا مدينة أور
أواه أيتها المقدسات
دم القرابين في جفاف
أواه يا أنكولوك يا معبدي المطهر
كنت تميد بالحشد
واليوم يملأك صفير الرياح
أواه يا مدينة الركام
أواه يا مدينة الضياع
أواه يا مدينتي الغارقة في القرار
أواه يا مدينة الخراب
أواه يا مدينة الاحتضار
أواه يا مدينة عصفت بها شرّ الرياح.

- مسرحية «رثاء أور»، ترجم النص عن الألمانية: د. عوني كرومي، مجلة «الأقلام»، س14، ع6، مارس1979، ص16-13-12.

620 - بحيث تتشابه النسختان في الخطوط العريضة لواقعة الطوفان، إلاّ ما كان من بعض التفاصيل التي

- من ترى جاء ؟

والطرق يشتد، ينفتح

الباب عن هيئة امرأة ترتدي الخزّ،

تجتذب الريح في وله شالها،

والمدينة تغرق في النوم[621].

فالمرأة الطارقة، القادمة من القيعان السحيقة لعالم يغمره الماء، والمكسوة بالخزّ اللزج زوجة الحياة ذاتها، لن تلبث أن تجد المدينة، محلاً وحالاً، غارقة في ماء نومها، بله موتها، مختزلة مشهد عالم برمته غارق في ماء رمزي جارف، يفعل فيها ما تفعله، بالموازاة، ريح مرتجة تكتسح كل شيء:

- في الزوبعة المغبرة، في حفلات

الريح العاوية البيضاء أطوف نحيفا تطفأ

في وجهي أضواء الحانة، تهرب بي الطرق

المبتلة.....................................[622]

أوما تعيثه فيها نار تتقد ليس فقط بمزاج إله النار السومري، «كبل»، خديم الزوج الإلهي، «إيريشكيجال / نركال»، بل وبرغبة مكينة من الأنا الشعرية في تمليّ العالم تأكله ألسنة من نيران باطنه، مقرّ الاحتراق والسخونة والانصهار، ومقبرة الحب والصداقة، ويثمر فاكهة لهبيّة الطعم:

- مهجور في الصيحة تطلقها أطيار عالية

تنأى، أشجارا أزرع أعواد الثقاب وأبدأ

نزهة أمسيتي[623].

في مدى كوني لن تتأخر شهوة النار، وقد صيّرته محرقة طاحنة، عن تفويته إلى شهوة التراب كيما تسبغ عليه من الهشاشة ما تتوسم فيه تفتّته وتشظيه فيغدومدى طينيا رخوا ليس إلاّ، أوجرّة منذورة للتحطّم:

ترجع إلى اختلاف السياقين، الأسطوري والديني، وأيضا من كون نوح القرآني يحمل، عند السومريين، اسم أوتنابشتم.

621 – في مثل حنوالزوبعة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص57.

622 – خيط الفجر، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص463.

623 – قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص119-118.

- لا رعد أخضر، لا وفيقة، لا حديقة، قطة
عمياء تبحث في ظلام الطين عن مغزى
الطفولة،
عن حليب،
جرّة كسرت،
وتندبها عجوز من صبايا العيد،
لا منجى ولا أبواب في إرم، ملاعب لا
الفرزدق طفلها،
وخطاك في الأفق الكسيح[624].

ذلك أن «الجرّة مفردة أسطورية تتكرر لدى حسب لتؤكد قابلية التكسر والتهشيم والخواء»[625]، أويمسي قطعا وأجزاء منجرفة[626] يقتلعها الماء اقتلاعا من حواشي طرقه ومماشيه نحو مصبّاته الرمزية المنتظرة:

- إنني أبحث عن قلبي الدفين
في مياه الحفر المعتكره
نزعت عنها حنايا المنزل المقتلعه
في سقوط الجرف، في الجرح المفتّح
في شطوط الملح تعلوها الظهيره
في عيون السمك الميت، في كوم الأظافر
في مخاض البقر الدامي المعفّر
في رماد الأقمطه[627].

إن عالما لا يكف عن جرف الكينونة واقتلاعها لخليق بأن تنحل كتلته إلى نثار تسوقه مشيئة الماء إلى مهاوي المجهول. ومن داخل صورة عالم تتكسر صلابته اختارت الأنا الشعرية،

---

624 - الخطوات، نفس المرجع، ص71.

625 - حاتم الصكر: الكنز والجرّة الخاوية، مقاربة الأسطورة في شعر حسب الشيخ جعفر، مجلة «الأقلام»، س22، ع12-11، نونبر - دجنبر 1987، ص121.

626 - تتكرر دلالة الانجراف، بصيغ مختلفة: فعل، اسم، مفرد، جمع.. خمسا وثلاثين مرة في المتن، الأمر الذي يثبت درجة تنفذ الإحساس، لدى الأنا الشعرية، بانهيار العالم.

627 - سقط الجروف، «في مثل حنو الزوبعة»، ص79.

متقنعة بقناع الشاعر «صلاح عبد الصبور»، أن تؤبّن الحب، والصداقة، أو، الأصوب، «إيدن» السومرية، أي من داخل «انهيارات الجرف وما يتساقط منه إلى النهر الهادر وهويحكي بجريانه اليومي قانون الأبدية الذي لا مناص منه»[628].

ففي المرويات الأسطورية «يحدث أن ينزل بطل، حيّا، إلى الجحيم، أن يبلغ السفح منه، ثم يقع أن يكون هناك صعود منه، وقد يكون النازل إلها مقداما «هيراكليس، ديونيزوس»، أوإنسانا من معدن بطولي ملحمي «أورفيوس، تيزيه، أوليس، إينياس»، لكن وحده من يصطفى يقتدر على اجتياز الحد الفاصل»[629] بين الموت والحياة. هكذا، وتماثلا مع نجاة أورفيوس، في الأسطورة الإغريقية، من الموت وهوفي العالم السفلي، ستتوفق الأنا الشعرية، من جانبها، في تخطّي الشفير، البالغ المضاء، الفاصل ما بين الموت والحياة. وكما جرى الأمر، أيضا، في نطاق الأسطورة وبرغبة منها، لمّا تمّ الإبقاء على أورفيوس حيّا حتى ميقات يتناسب ومقتضياتها واستهدافاتها، ستفتي التجربة الشعرية، هي الأخرى، بصيانة أناها إلى لحظة ملائمة لانتواءاتها وترتيباتها هي. ولربّما احتسبنا إفلاتها، أي الأنا، من بين فكّي كماشة الرّدى جولة لها مربوحة في معتركها المأساوي مع موت باطش، لكن يجب أن نراعي بأن الموت كان قد سدّد، مقدما، ضربته القاضية نحوروحها، سواء وهويحرمها من إينانا، أوحين استراقه منها أصدقاءها الرمزيين الخلّص، أوعندما أطاح بالعالم، تجاوبا مع تماهيها، وسحب منه مبرر قيامه ودوامه.

في ملحمة غلجامش، وبغاية أن يكتسب موت إنكيدومعناه الفاتك، استلزم الأمر إعفاء غلجامش منه وذلك كيما يدرك، هوالحيّ، الفائر انفعالا وقلقا جرّاء اختفاء صديقه، أن الموت يعنيه هوالآخر. وفي «رثاء أور»، ومن أجل أن ينبثق من خراب أور مغزاه المتوخى اقتضت الحاجة، كذلك، تولية الإله ناناز شأن التأمل في ممات مدينة، بل والتمعن في المآل التّعس لحضارة بأكملها. أما وقد أتخم الاثنان، غلجامش وناناز، كربا على خسران الأصدقاء والأوطان، واكتوت روحهما بلظاه أشد الاكتواء، فلن يضير النصين، الملحمي والمسرحي، بعد ذلك في شيء إطلاق سراح ما تبقى من وقائع لتجري صوب أفقها المسطر. فلقد ربح الموت جولة الحب، وجولة الصداقة، كما أنه ربح نفسه والأنا الشعرية دفعة واحدة، عند مغالبته لشططه والتمامه على كتلة العالم بالتعنيف والمحو، مفكّكا إياها إلى أوصال هامدة، ثم وهويبطل معنى هذا العالم ويجتث حبل السرة بينه وبين تاريخه العدني الغائر، باسطا أمامها

628 – حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص344.

629– Chantal Labre: L'antiquité: Descente aux Enfers, in: revue «Magazine Littéraire», N 356, juillet-aout 1997, p. 31

هكذا، هي الطالعة من الموت إلى الموت، في الجوهر، كتلته جثة باردة، شوهاء، ومعافة، بينما لم تربح الأنا، مؤقتا مع ذلك، سوى ما كان من وجودها الشخصي، أمّا الآن وقد استقر يقينها الرؤياوي من الغياب النهائي لإينانا، وانقضاء الذوات، وتبدد العالم فلا خيار لها في تلافي موتها الخاص. فتخطيها الشفير الفاصل بين الموت والحياة إن هو، عمقيا، إلاّ انتصار زائف على سلطة الموت، لاسيما والكلفة التي قويضت بها جولتها المربوحة تلك كانت من الضخامة، وعليه فإن المسألة لا تعدوكونها إمهالا من الموت إلى حين، أي حتى أوان نضوج حنظلة ميتتها الخاصة، أو، لنقل، نوعا من ترصد الموت لكيانها، وتسلية منه بجرحها وشقائها، وإزماعا من قبله على الإجهاز عليها ليس في أسفل العالم، وإنما على سطحه الخائر، في وضح ذاكرة نهاره، وعلى يد من فضل على هذا السطح من موتى ـ أحياء، أو، بالأولى، مع ما في الأمر من دلالة ومفارقة في آن، من ميّتات – حيّات[630].

إن الأنا الشعرية، باعتبارها أنا حدودية، متطلبة، لن ترضى بأنصاف الحلول: فإمّا وجود تملأه أنفاس إينانا الجميلة، وتنضّده صداقات الروح، ويلبس فيه العالم نضارة الفردوس السومري ووداعته، أولا شيء بالمرة ! لذا فلن يعفيها من تعذر تحصيل وجود متعال على مقاس حلمها المتطاول، اللاأرضي، سوى انخراطها، بدورها، في الموت الشامل الذي لم ينقطع عن التربّص بها على مدى الأشواط التي استغرقتها سفرتها الرمزية من علياء «إيدن» السومرية إلى القرار من العالم السفلي:

- يمتصني الإسفلت
طيرا أضاع الصوت
تمتصني البارات

630 – بعد موت يوريديس بصفة نهائية «سيلجم أورفيوس نفسه عن غوايات النساء كافة، سواء لكون حبّهن لن يجلب له إلاّ الشؤم، أوبدافع من ارتهان ولائه. فكثيرات كنّ، رغم ذلك، يتحرّقن من أجل الارتباط بالشاعر، وكثيرات عانين من غصّة نبذه لهن».
- Ovide: Les Métamorphoses، traduction، introduction et notes par Joseph Chamonard، Paris، Ed. Flammarion «Garnier Frères»، 1966، p. 255
لهذا، ونقمة عليه، هوالمترفّع عن التحرّش الغرامي لنساء "تراس" به، سيقمن بقتله قتلة شنيعة، تقطعت معها أطراف جسده إربا إربا، فكان أن نزل ثانية إلى العالم السفلي، ميّتا هذه المرة، ليلقى يوريديس وقد انضوى، هوالآخر، إلى نفس مصيرها الأبدي. فقد «نزل شبح أورفيوس تحت الأرض، والمواضع التي سلف وأن رآها تعرّف عليها جميعا. ثم طفق يجوب، بحثا عن يوريديس، الأرجاء الموقوفة على الأرواح الورعة، فلما وجدها احتضنها بين يديه بحرارة فائقة. إثر ذلك بقليل أخذا يسيران، مرة بخطى متساوية، وثانية تتقدمه هي ويتبعها هو، وأخرى يمشي هوأوّلا سابقا إياها، وبمنتهى الطمأنينة كان أورفيوس يلتفت ليرى يوريديسه».
- Ibd.، p. 277

وجه نبي مات[631].

- يخبورنين القفل

ويرتمي فوق جبيني النخل

ثوب صبي مات[632].

وما كادت السفرة تخلص إلى نقطتها النهائية، المأساوية، نقطة الاصطدام بالمستحيل، حتى تبيّن لها بألاّ مندوحة لها عن التصالح الباطني العميق مع الموت، الذي لم يخلّف لها غير اليتم، والتوحّد، واليأس، أوبتعبير مواز غير إمكانية ملاقاة إينانا داخل حقيقة الموت ذاتها،وتملّكها، بالتالي، عبر الانضمام إليها داخل مطلق استحالتها:

- تتجول بي الطرقات صدى، تتجول بي

خطوات الأمس مبعثرة، تسعى بي أرصفة

وشوارع مقفرة،

تتنقّل بي عربات فارغة،

مهجور في أمطار غابرة

وعواصف نائية،

مهجور في سفن غرقى

في اللجّة منذ قرون،

مهجور ويداي خيوط عناكب،

أقبيتي الأفق المفتوح،

وأشرعتي الورق المصفرّ الميّت،

ملء جفوني

أغساق كنت المترقب والمتخشب فيها،

كنت المنتظر المهجور،

غرابك جاء إليّ الليلة

يا إدغار بّو[633].

إن بارقة الأمل التي كان يبثها، ضمن مواقع مختلفة في مسار التجربة الشعرية لاوعي

631 - الدخان، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص221.

632 - ليلية، نفس المرجع، ص231.

633 - قصيدة حب إلى سومين، «في مثل حنو الزوبعة»، ص110-109.

نصي، موصول بالذاكرة العدنية للأنا الشعرية، لم تكن غير بشارة كاذبة باسترجاع امرأة تقف معادلا رمزيا لهذه الذاكرة، أولعلها كانت بمثابة تطمين موارب من لدن الموت لأنا ظلت إلى عهد قريب مصمّمة على ألاّ تتراجع، قيد أنملة، عن بغيتها، أوأحد أشكال استدراجها إلى حيث يمكنها أن ترى، رؤيا البصيرة، ألاّ شيء يرجى من قوة كونية غامضة، عمياء، قوامها سلب الحياة وليس إعارتها.

وعلى شاكلة ما قلناه، ونحن نهمّ بمقاربة دلالة الموت في المتن، من كون هذه الدلالة تمثل نقطة ارتكاز أساسية في مبناه الدلالي العام، بما هي الدلالة الأمّ، يجدر بنا أن نؤكد، لمرة أخرى، على درجة الأيقنة العالية التي وفرتها تمفصلات هذه الدلالة وتدرجاتها المتصاعدة لرؤيا شعرية يعتبر الموت جوهرها. «إن الأيقونة يجب أن يكون بحوزتها ما تشترك به مع الموضوع المسمّى، لأنها تمثل «تبرز» مواصفاته»[634]، وبجني الأنا الشعرية، في خضمّ سفرتها الأورفية الرمزية بما تمليه من تلاحقات دالة، لحقيقة غياب إينانا، وحقيقة انقضاء الذوات، ثم حقيقة تبدد العالم، وذلك في ظل التجاوبات البنائية والنصية للمتن، واعتمادا أيضا على ما أبانت عنه مختلف قصائده من أوجه الملاءمة التخيّلية، فهي كانت، في الواقع، بصدد استجماع شتات شخصيتها الأورفية، ومركزتها، وشحذها، تهيّؤا منها لتلك اللحظة الرؤياوية الحاسمة التي كانت تتمخض عنها أحشاء التجربة الشعرية، لحظة اعتناقها لحقيقة موتها هي كذلك.

ففي «إمكان الكاتب أن يختار التصعيد من حدّة رسالته الأيقونية، أوالتخفيف منها، [وذلك] في علاقة مع الرسالة الرمزية الصادرة عن «محتوى» الكتابة، ويتعلق الأمر بطبيعة الرسالة الكلية التي يريد [إيصالها]»[635]، ولهذا ما يوازيه، طبعا، في التجربة الشعرية، بحيث ما من تسويغ لاحتداد أيقونية دلالة الموت، يساوقها أداء شعري مصعّد، إلاّ في ارتطام السؤال الأورفي، عند النهاية، بحقيقة عجزه عن انتزاع معنى لوقائع الوجود التي تجري ضدا على مشيئة الحلم الشعري. لقد كانت «إيدن» السومرية عبارة عن منّة وسلوى كونيتين، لكنها بفعل الموت ستغدوخرابا كونيا يندثر معه الحب، وتنقضي الصداقة. ولأن العوز الرؤياوي هوخاصية الكتابة الشعرية الجذرية، وميزتها في آن، فإن انتساب الأنا الشعرية، المهزوم سؤالها الهائل، إلى الخراب الأعمّ هوالممكن الأوحد المتاح أمامها، تكريسا، من جهة، لهويتها، وتجنيحا، من جهة ثانية، بدلالة الموت نحوأفقها الشعري المؤيقن، المتنائي، ذلك أن «الشعر لا يختار محلّه إلاّ في

634- Tzevetan Todorov: Synecdoques, in: Sémantique de la poésie, collec, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1979, p. 25

635 - ترنس هوكس: مدخل إلى السيمياء، ترجمة: مصطفى كمال، مجلة «بيت الحكمة»، س2، ع5، أبريل1987، ص121.

علاقة مرجعية مع الموت»[636].

636 - صلاح ستيتيه: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع39، خريف1980، ص86.

الفصل الخامس

الشعري / الأسطوري / الرؤياوي

محاولة في التركيب

أي متن، موسوم بالتماسك والكفاية وذي تمثيلية مقنعة، إلا ويجري عليه ما يجري على النص المفرد، بحيث في الإمكان تسخيره للتحليل والمساءلة كما لوكان نصا مفردا عريضا يشغل مساحة طباعية فسيحة. ولعل ما قمنا به من توصيفات، طوال الفصول الثلاثة السابقة، همّت أصعدة الشكل الشعري، والتعدّي النصي، والدلالة الشعرية، يدخل في إطار تشريح البنية الكلية للمتن وتفكيكها إلى بنيات أصغر، وذلك حتى يتيسّر لنا نوع من الإحاطة المفصلة، والوافية، بمجموع عناصره التكوينية القاعدية، لكن ضمن تفكير لا يسقط من الحسبان أن مسلكا تجزيئيا كهذا إن هوإلاّ محض إجراء غايتنا منه تهيئ فهم مدقق للبنية التي تشمل هذه العناصر وتؤطرها.

إذن ونحن ننجز جملة التوصيفات القطاعية المذكورة كان شاغلنا المركزي هوالتوصل إلى تعيين الأوجه المتعددة لنشأة المتن وانبنائه، أو، بالأصح، تشخيص المستويات المتراكبة لدالّيته، بما هي أساس تكوّنه وعليها تقوم سيرورته وتتبلور تمفصلاته. فالمتن، كما النص، «يشتغل مثله مثل برنامج ناظمة آلية من أجل إمدادنا بتجربة الشيء الوحيد، هذا الأخير الذي نطلق عليه تسمية هي الأسلوب، والذي كثيرا ما تلابس لدينا مع الفرد الافتراضي المدعومؤلفا: والواقع أن «الأسلوب هوالنص ذاته»»[637]، لأنه بمثابة المظهر الذي تستقر عليه، إثر توقّف نشاطية البناء، دالّيته، المائزة له والمميّزة به أيضا. و«بينما يمكن أن تتشكّل وحدات المعنى من كلمات، من ترصيفات أوجمل، فإن النص بأكمله هومن يؤسس وحدة الدّالية»[638].

637- Michael Riffaterre: La production du texte, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1979, p. 8

638- Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas,

من كيفيات أسلبة العناصر التكوينية القاعدية إلى كيفية أسلبة المتن بأتمّه، هذا ما يقتضيه منا أيّ تأوّل جامع، وهوأمر مستحب إن لم يكن مستلزما، لتجربة شعرية تداخلها رؤيا شعرية واحدة. فالمطروح، حاليا، هوّأن «نَنطلق من السطح إلى «المركز الحيوي الباطن» للأثر الفني»[639]، الذي انتسجت لحمته بفضل ما استأثر به من خواص إنشائية منبعها هذا المركز بالذات. وبصيغة أخرى إن ما يتبقى، والحال أننا نمتلك مجموعة من الاستخلاصات تتعلق بأسلوبية التجربة الشعرية في تجلياتها المتباينة، هوالقبض على القانون الناظم لهذه التجليات ممّا يجعلها تمثيلا لمقصدية واحدة. «إن العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا بل هوتنظيم معقد بدرجة عالية وذوسمة متراكبة مع تعدّد في المعاني والعلاقات»[640]، وعند مراعاتنا كون التجربة الشعرية تتكئ على خلفية أسطورية بارزة، علما بأن «الأسطورة تعدّ واقعا ثقافيا معقدا»[641]، فسندرك، يقينا، درجة التعقيد التي اصطبغ بها اقتصادها الأسلوبي، من الجانبين، الجزئي والكلّي. وقد «تعتبر الشعرية مجرد مكوّن يحوّل بالضرورة باقي العناصر ويحدّد بمعيتها استجابة المجموع»[642]، غير أن التحقق الشعري، في وضعية إبداعية تساهم فيها الأسطورة بقوة وفعالية، لابد وأن تعتريه تشابكات جمّة كنتاج تلقائي لتفاعل مجالين معقدين أصلا، يشرطهما نظامان داليّان مختلفان، مجبرين، بقوة الاعتبار الشعري، على الانضواء إلى نظام تعبيري واحد متماسك تستوجبه داليّة التجربة الشعرية وأوّليتها المقامية.

وفي هذا المضمار حقيق بنا، ما دمنا نروم تبيّن طبيعة الترسيمة التي اتبعتها التجربة وهي تأخذ في تصريف شعريتها وأسطوريتها في آن معا، أن نسترشد بجملة من المفاهيم الإجرائية فات وأن شغّلناها كمتكآت ندعم بها استقصاءنا للسيرورة الدّالية التي استحكمت في التجربة الشعرية، وأيضا الإلمام بتدرجات العاملية الرؤياوية في محيطها، ونعني بها مفاهيم: النّووية، والحذّ، والإبدال، واللاوعي النصي والرؤياوي، والتبئير، ثم الأيقونة، التي مرت بنا، سابقا، متوزعة عبر مواضع شتى، وسيكون من المفيد تجميعها الآن ونحن نسعى إلى تنميط الدّالية

Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 17

639– Léo Spitser: Etudes de style, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coubon, Michel Foucault, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 60

640 – أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق1972، ص29.

641– Mircea Eliade: Aspects du mythe, Paris, Ed. Gallimard, 1963, p. 14

642– Roman Jakobson: Huit questions de poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 46

العامة للتجربة وتقرّي إشاريتها.

فقد اتضح لنا، من خلال ما عايناه من معطيات شعرية متنوعة، أن قسما هامّا من التحولات التي عرفتها بنية المتن يرتد، في وقوعه، إلى صلب ما احتسبناه مرحلة رعوية في التجربة الشعرية، غطاها ديوان «نخلة الله». ففي قلب الإحساس الغبطوي للأنا الشعرية، وهي لمّا تزل آخذة بأسباب معيشها المتخيل في رحاب «إيدن» السومرية، سيبدأ في التململ بدخيلتها، إحساس آخر، مأساوي، بالوجود سرعان ما سيكبر حجمه، في تواز مع تنامي التجربة الشعرية وتطورها، ليتصالب أكثر فأكثر تماشيا مع إمعان الأنا في انفصالها عن مهدها الوجودي.

وبناء على هذا سنلحظ، مثلا، أن الوحدات اللفظية الأربع، التي ينهض عليها المهاد اللفظي للعالم المشعرن، سوف لن تمنعها تلبيتها، من الزاوية اللغوية، لرغبة الأنا الشعرية، الثابتة، في مكان فردوسي مفعم أمومة، ونضارة، وتنعّما، من أن تبذر، رغم هذا، في أرضية هذا المكان بالذات علاميتها الجدلية التي سيرتفع مفعولها في أثناء المرحلة المأساوية. وبمجرد ما انخرطت التجربة في معمعان هذه المرحلة ألفيناها مشدودة إلى سياقات صدامية بحتة تجسد عنف الهزة التي طالت أطراف عالم ستبتلى به أنا شعرية تحمل معها عبء تاريخها العدني الرمزي، «فالسياق يحتوي على مقابلة والمقابلة تنتج التأثير الأسلوبي»[643]. ومن ناحية أخرى فإن النقلة التي سيجتازها الدال التركيبي، من مستوى الجملة الشعرية البسيطة – الغنائية إلى مستوى الجملة الشعرية الدرامية – المركبة، ليست، في العمق، إلاّ تحيينا، سمته الانفجارية، لنواة المركبية المضمرة، أصلا، في اللّب من تلفظ شعري انطبع، والتجربة في بدايتها، بغير قليل من البساطة.

وبالإضافة إلى هذا فإن الدفعة القوية التي سيحظى بها الفعل التزميني في نطاق التجربة الشعرية، اعتمادا على وسائط التدوير الإيقاعي، والألفاظ ذات الدلالة الدائرية، والتكرار، بكافة إبدالاته، ثم الإسقاط الليلي المتواتر، تجد مرتكزها في رصيد الموارد التزمينية الذي كان في حوزة المرحلة الرعوية، لكن حالما برزت الحاجة الماسّة إلى إعطاء الزمن الشعري / الأسطوري بعدا امتداديا مطلقا انقلب على الفور ما كان مجرد نويّات تزمينية متضائلة إلى طاقة مكتسحة لا تحصرها أية حواجز. أمّا من حيث الاستيهام المكاني فعلى قدر ما ينصب ديوان «نخلة الله» في منزع تمجيدي سافر لتعالي العالم وسموّ مكانيته يعتبر، هونفسه، الديوان الذي شرعت الأنا الشعرية، من داخل مناخه حينما أخذت في تلمّس حسّها المأساوي، الجنيني،

643 - الدكتور عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت1983، ص50.

بالوجود، في التّأهب لمعانقة حقيقته السفلية، قيد الارتسام، والخطو، بالتالي، في سلّميته النازلة جهة المنطقة الأشد ضراوة في جغرافيته المتخيلة. وبالمثل فإن ما ستتكشّف عنه المرحلة المأساوية من ممكنات تخيّلية وازنة لا يعني بأن المرحلة الرعوية كانت خالية، على الإطلاق، من بعض من التعبيرات الاستعارية الناضجة، والسبب هوأن واحدة من أهمّ خواصّ الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة كونها لا تحجم، رغما من محدوديتها التخيّلية، عن توفير التماعات استعارية خصبة، وإن كانت مشتتة، فاعلة، ولوأنها متقطعة.

من المحقق أنه ما من تفسير لمسلك إثبات هوامش للقصائد سوى ما كان من تطلع الشعراء إلى إنارة ما قد يفترضونه ملتبسا على المتلقي فيتوسلون إلى هذا بجماع من القرائن، والإفادات، والتنبهيات، والالتماسات.. الكفيلة بتبديد ما ينطرح من مصاعب في هذا الباب. ومع أن مردود الهامش سوف ينجلي أكثر عند انعطاف الجملة الشعرية إلى أفق أدائي مركب، الأمر الذي يعزى إلى تصاعد الفاعلية الرؤياوية، بيد أن هذا الاعتبار لم يحل، على نحوما رأينا، بين التجربة الشعرية وبين المبادرة إلى هذا المسلك، وإن اقتصر على الإخبار ما عدا بتواريخ تحرير القصائد، انطلاقا من الديوان الأول، هذا ريثما يتسع، في الدواوين الموالية، فيشمل معطيات إضافية تخص، هذه المرة، قصائد اقتضت من الشاعر مجهودا تنويريا حازما وشافيا. وعلى عكس ما تواجهنا به الدواوين الأربعة الأخيرة من تصديرات، تشاركها في هذا الملمح أيضا قصائد الديوانين المتأخرين، يستقيم الديوان الأول أجرد من أيّ تصدير تقديمي كان فيما خلا ذلك المقتطف، المستلّ من «نشيد الإنشاد» للنبي - الملك سليمان، الذي يصدّر قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول». لكن إن كان من دواعي عزوف التجربة الشعرية عن ركوب هذه الجمالية، خلال مرحلتها الرعوية، عدم نضج انفتاحها على الموازاة النصية التي تنجم عن استدعاء تصديرات بعينها إلى مجالها النصي، فما من شك في أن نواة هذه الجمالية هي هذا المقتطف بالتحديد، في حين يمكننا النظر إلى ما تلاه من مقتطفات، من مرجعيات مختلفة، كانتقال بهذه الجمالية من نطاق المحدودية إلى نطاق الكثرة والانتشار، أملته ضرورة إسناد الكتابة الشعرية عبر تعبئة موازيات نصية عدة يغتني معها أداؤها، وهو، من جانب مماثل، نفس الإسناد الذي سيتأتى لها من انغمارها، أوان تحولها من الغنائية والبساطة إلى الدرامية والمركبية، في دينامية تناصية قوية تخطت بفضلها وتيرتها التناصية البطيئة، والمحترسة، التي سجلتها إبان انطلاقها.

إن ذات التجذر النواتي، في الأرضية الأولية، المستوية، للتجربة الشعرية يطول حتى الثلاثية الدلالية القائمة في فضائها. وفي هذا الصدد، وبصرف النظر عن التوالي، المتجاوب. الذي اتبعته الإنتاجية الدلالية، بحيث انبرت كل دلالة، من الدلالات الثلاث، إلى اقتطاع حيّزه

الحيوي الملائم من مساحة المتن، وذلك اتساقا مع منطق الإنتاجية الرؤياوية، سنلمس حضورا، وإن كان متفاوتا، للدلالات ثلاثتها، في ديوان «نخلة الله»، بينما التجربة ما انفكت لصيقة بأفقها الغنائي. وفي انتظار أن تتلاءم دلالة الاغتراب مع وضعية السقوط من «إيدن» السومرية، التي أصبحت عليها الأنا الشعرية، وتتوافق دلالة الحب مع اللحظة العشقية وتداعياتها العدنية، ثم تنطبق دلالة الموت مع المحنة الرؤياوية التي سبّبها وثوقها في مبدأ الاستحالة، ريثما تحصل هذه التبدلات سيخوض المتن، مقدّما، في الهجس بهذه الدلالات والإيماء إليها، حتى إذا ما آن التوقيت الشعري / الأسطوري لسقطة الأنا من عالمها البدئي انتصبت فضاءات دلالية مكتملة، ومتوالية - متداخلة، تخترقها هذه الأنا بحسبانها أطوارا منتظمة لرحيلها الرمزي من «إيدن» إلى العالم السفلي.

إن استضمار المتن، في مرحلته الباكرة، لجانب لا يستهان به من العناصر الشعرية التي ستأخذ، في مرحلته التالية، شكلا دالّيا معقدا ليرتبط بأحد أوكد المقتضيات في الدّالية الشعرية، إذ أن ما ستؤول إليه الكتابة الشعرية من تمدّد بنائي ونصي هوثمرة تحويل دؤوب لنويّات صيغية، وتعبيرية، وتخيّلية توجد مبثوثة في مداخلها، ومن ثم يمكننا اعتبار الصبغة الأدائية المركبة التي انفرزت عنها، فيما بعد، دالّية المتن، درجة ثانية في الكتابة الشعرية، الغنائية والبسيطة، التي وسمت قصائد البدايات. «إن الأسلوب نظام علاميّ في صلب نظام علاميّ آخر»[644]، ولأن الأمر كذلك فمن قلب علاميّة شعرية نواتية، إرهاصية، ستنشأ علاميّة شعرية بديلة قوامها التركيب، والتمدّد، اللذان سيزداد مقدارهما كلما سعت الكتابة نحو تفعيل تاريخها الأسلوبي الذاتي الذي استبقته خلفها.

وممّا يميز الكتابة الشعرية حرصها الشديد على تدبّر مقوّميها البديهيين، الشكلي والدلالي سواء بسواء، وفي مقابل هذا تنطوي الأسطورة على خاصية أساسية تنجلي في اعتنائها بالجانب الدلالي أولاً وقبل كل شيء، بمعنى أنه ممّا يتوجب «على الشعر إذن مراعاة الشكل، في حين أن الأسطورة تتجاوز البناء وليس بإمكانه أن يحدّها»[645]، بل ومثلما «في الموسيقى يكون عنصر الصوت هوالسائد «...» في الأسطورة يكون عنصر المعنى صاحب السيادة»[646]. من هذا المنطلق سيكون من الصواب أن نتحدث عن نواتية دلالية لا غير مستقرها في مفتتح

644 - د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس1982، ص77.

645 - د. أمينة غصن: كونية الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع13، يونيو-يوليوز1981، ص96.

646 - كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: د. عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص75.

الأسطورة الأورفية، في إطار تخلّلها لنسيج الأسطورة الدموزية - التموزية - وفعلها في قاعدتها الدلالية، ستتولى التجربة الشعرية، بتأثير من سيرورتها، إكسابها هيئة تمدّدية ملموسة. فالشكل الشعري القائم في التجربة يخصّها هي في الاعتبار الأول، وإذا نحن أصررنا على تسطير حدود شكلية، نووية، ضدا على طبيعة البناء الأسطوري فإنها، أي الحدود، سيكون لها، قطعا، مساس بما هوشعري، كما أنها ستقوم، بشيء من التجاوز، مقام حدود ضمنية لشكل لم يكن ليتوافر للأسطورة لولا انضوائها إلى آلية البناء الشعري، لأن ما جرى، في واقع الأمر، هواستقدام «رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري، شأنها في ذلك شأن الرموز غير المرتبطة بأسطورة»[647].

وفي هذا السبيل، وما دمنا قد أثرنا مفهوم الحدّ، لربّما كان مناسبا التذكير بما عددناه حدودا انتصبت في مسار التجربة الشعرية باعتبارها فواصل بين طورين اثنين من أطوار انبنائها وتكوّنها. فالحسّ الرعوي الذي استبد بكيان الأنا الشعرية، في مطلع التجربة، سيخلفه، كما رأينا، حسّ آخر مأساوي وهوما استدعى، فضلا عن توتير النبرة الرؤياوية وإعلائها، نهوض هندسة تلفظية مركبة، وطريقة أدائية متقدمة، تنشقّ عنهما مختلف النّويات التركيبية، والإيقاعية، والتخيلية، والموازاة - نصية، والتناصية، والدلالية، التي كانت فيما مضى محاصرة في نطاق اشتغال تعبير شعري، محترز في توسلاته، قنوع في تحقّقاته.

من هذه الزاوية اعتبرنا قصيدة «قهوة العصر» حدّا تركيبيا فاصلا بين الجملتين الشعريتين، الغنائية - البسيطة والدرامية - المركبة، وذلك لكونها تغلق أفقا تعبيريا وتدشّن واحدا آخر مغايرا، مثلما اعتبرنا، فيما يخص الأداء الإيقاعي في التجربة الشعرية، قصيدة «قارة سابعة» حدّا فاصلا مماثلا، لأنها تقترن ببداية مواظفة نمط الإيقاع التفعيلي المدوّر وتوقّف مواظفة نمط الإيقاع التفعيلي الخطّي. أمّا ونحن نروم تعيين حدّ فاصل إضافي يفرّق فيما بين مرحلتين تخيّليتين في المتن، فقد وقع نظرنا، بصدد هذه النقطة، على ديوان «زيارة السيدة السومرية» برمته، لأنه تمكن، فعلا، من حفر مسافة ملائمة بين مرحلة استحوذت عليها تقنية تخييلية واهنة، عمادها المشابهة الجزئية، وأخرى هيمنت عليها تقنية أنضج مرتكزها المجاز والترميز والسعي المكثف نحوكلّيانية التخيّل.

وفيما يتعلق ببعض الموازيات النصية، ومنها الإهداء، فإن قصيدة «مرثية الأمير ميشكين» هي التي ستلعب دور الحد في هذا المنحى، إذ هي أول قصيدة، في المتن، تبادر إلى التلفع بهذه الخصيصة الجمالية الدالة. ولأن ديوان «الطائر الخشبي» سيقفز بالهامش

---

647 - الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص202- 201.

من مستوى الإفادة بتواريخ تحرير القصائد فقط، وهوما اقتصر عليه الأمر في ديوان «نخلة الله»، إلى مستوى الإفادة بتواريخ وأمكنة تحريرها، علاوة على خلفياتها المعرفية والثقافية والإبداعية، فهويأخذ، على شاكلة ديوان «زيارة السيدة السومرية» فيما يهمّ عنصر التخيل، صفة تحديدية أكيدة في سياق الممارسة التذييلية بالمتن، وذلك نظرا لما للهامش، من حيث كونه موازيا نصيا، من مردود لا تنكر قيمته. وزيادة على هذا فإنه يردف إلى الهامش أهلية الحدّ بين مرحلتين أخريين في الممارسة التصديرية، بحيث ستشرع التجربة الشعرية، ابتداء من هذا الديوان بالذات، في استثمار المقتطفات، بصفتها موازيات نصية، سواء ضمن الدواوين أوفي نطاق القصائد. إن الناتج التناصي لتسخير المقتطفات لأمر في غاية الأهمية، وستظهر مفاعيله الواضحة، مثلما فصلنا القول في ذلك سابقا، في الشطر الثاني، من التجربة الشعرية، غير أن المقتطفات، لوحدها، لا تكفل ما تحوجه أية تجربة شعرية من تعالقات تناصية مشروعة، ولهذا ستلجأ التجربة الشعرية، علاوة على القناة التصديرية، إلى استدماج أكثر من مورد تناصي في قلب القصائد التي تتألف منها، وسيطّرد حجم هذا الاستدماج وإيقاعه تناسبا مع تعقد البناء والتمثل الشعريين، وفي هذا الاتجاه أيضا لا مناص لنا من عدّ ديوان «الطائر الخشبي» منطلق فاعلية تناصية حثيثة ستلازم التجربة حتى النهاية.

قد يصحّ إرساء حدود، على منوال ما قمنا به، داخل أبنية شعرية تتسم بأكبر قدر من الملموسية، أمّا في التمظهرات التي لا نقتدر على الاقتراب منها، واستنطاقها، إلاّ بواسطة التأويل، كالدلالة مثلا، فيعسر الحديث عن حدود متعينة وحاسمة. وممّا لا جدال فيه «أن البنية كلها هي التي تحمل المعنى»[648]، وإذن فإن بنية المتن كاملة، في حالتنا، قد أسهمت في توليد دلالات الاغتراب، والحب، والموت، حجّة هذا تعايشها الملحوظ، في أثناء انبجاسها النّواتي ضمن ديوان «نخلة الله»، بل وحتى في رحاب الدواوين التالية، لّما تطورت مواظفتها، وفقا لتناوب يحدث أن تهيمن خلاله إحدى الدلالات، لا جميعها، أوتفتر وتتراخى مفسحة المجال النصي لدلالة أخرى وهكذا.

ولاشك في أن انشطار السيرة الرؤياوية للأنا الشعرية إلى ما قبل السقوط الرمزي من «إيدن» السومرية ثم إلى ما بعد ذلك السقوط يضاهي الحدّ البارز الذي يرتسم في مجرى محكي الأسطورة الأورفية. فنحن نلقى أورفيوس، ما قبل السقوط، المندغم في زمنه الإلهي، زمن القداسة، والامتلاء، وحينما أناطت به آلهة الأولمب الإغريقي، وهوالشاعر والمغني

648 - يان موكاروفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء1987، ص127.

المفتوح البصيرة على حيوية النظام والجمال في أيّ معيش أرضي مؤمّل، مهمة انتشال البشر من فوضاهم، وتمتيعهم بأفضال القداسة، سيعكف على تنقية الأرض ممّا تحفل به من دنس ورجس بشريين، إذ «يمكن أن نقول، بكيفية مجملة، إن العالم القديم لم تكن تتوفر لديه دراية بالأعمال «الدنيوية»، بحيث إن كل عمل إلاّ ويملك معنى مسطرا، سيان كان صيدا، برّيا أوبحريا، فلاحة، ألعابا، صراعات، جنسا إلخ... إلاّ وهومندرج على نحوما في المقدس»[649]. في البدء اتخذ إدراكه لاستحالة ترتيب الحياة البشرية على مقاس عالم الألوهة، وعلى هدي منه، شكل إحساس مبطّن بغور الفجوة بين هذه الحياة وذلك العالم، أمّا عندما حرمته لدغة الثعبان المشؤومة من حبيبته يوريديس، التجسيد الأرضي الأمثل للقداسة، فلم يعد لديه أمل بتاتا في استعادة زمن ما قبل السقوط، ومن ثم، ستأخذ الأسطورة، عند هذا المفرق الدال وإثر استفحال وعيه بتعذر لحم الزمن الإنساني بالزمن الإلهي، مجراها الفعلي، لأن «الأساطير غالبا ما تنشأ عن ضروب إفاضة المقدس، المأساوية أحيانا، «أولما فوق - الطبيعي» على العالم»[650]. وعليه فهذا الحدّ الذي تنصبه الأسطورة يبقى من الفائدة بمكان، فهي تستهدف منه التنصيص على الشقة المباعدة بين وجودين متفاوتين، أولهما إلهي كامل، بينما الثاني إنساني ناقص، بمعنى التيئيس من أيّ مسعى قد ينوي إكساب الأرض حلة السماء، أو، بتعبير مواز، مقايضة تعالي السماء وامتلائها بحضيض الأرض وخوائها. و«من وجهة النظر الفلسفية إن النقص هوالبنية الأساسية للموجود المتناهي. هذا النقص يتجسد في الأسطورة، ويمكن أن يقصّ ويحكى ليتخذ بذلك الشكل الأسطوري - التاريخي لدراما أصلية. وتجسيد النقص بصورة درامية - تاريخية يقوم على حقيقة أن وفرة أوامتلاء أصليا قد فقد فقدا أليما»[651].

من هذا الضوء انقياد التجربة، والأنا الشعرية تحيا سقطتها الرمزية من «إيدن» السومرية، إلى إعادة ترتيب شأنها الأسلوبي. ففي غضون عيشها الرعوي، المتعالي، والممتلئ، على مدى المسافة الشعرية التي شغلها ديوان «نخلة الله»، ثبت التعبير الشعري رهن نفوذ أداء غنائي - بسيط، أما وقد انفصلت، أي الأنا، بعد سقطتها عن عالمها ذاك لتأخذ بأسباب عيش منحط، وخاو، فلا محيد للتعبير الشعري عن مساوقة هذا التحول المتخيل، المتقصد، والإمساك بزمام دراميته - مركبيته. في الحالة الأولى كانت التجربة الشعرية تتمثل الوجود العدني للأنا من خلال معادل تعبيري غنائي - بسيط، غير أن الوضع الترميزي المستجد استوجب منها

649- Mircea Eliade: Le mythe de l'éternel retour, Paris, Ed. Gallimard, 1969, p. 41

650- Mircea Eliade: Aspects du mythe, Paris, Ed. Gallimard, 1963, p. 15

651 - جيرد براند: العلم والتاريخ والأسطورة، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، مجلة «فصول»، المجلد4، ع1، أكتوبر - نونبر - دجنبر1983، ص114.

تأسيس معادل تعبيري أكثر تماسكا وتمدّدا، عناية منها على سدّ الثقب الروحي الموجع الذي أصاب كيان هذه الأنا، وإعمار ما صارت إليه من خواء وجودي، بل وحثا منها على إبقاء بصيص من التفاؤل الرؤياوي باستعادة إينانا، ومعها «إيدن» السومرية.

إن «قيام الأسطورة هوقيام درامي لا شكلي»[652]، وفي المقابل فإن قيام الشعر هوقيام شكلي ودلالي، قيام تعدّ نصي، موازاتي وتناصي، وقيام درامي بالطبع. وفي هذا الجانب، وبدافع من التحول المتحصل في السيرة الرؤياوية للأنا لن يحجم المتن عن إنتاج مجموعة من الإبدالات الملائمة التي بواسطتها ينتقل الأداء الأسلوبي من مستوى الأوّلية إلى درجة التشابك.

هكذا ستنشط آلية الإبدال اللفظي، إن عبر الترادف أوتوسلا بالاشتقاق، ممّا سيؤدي إلى اكتناز السّجل اللفظي، الهيراكليطي أساسا، بوحدات لغوية تتغذى معها الهيمنة، شبه المطلقة، للوحدات اللفظية الأربع: الماء، والهواء، والنار، والتراب، على مساحة المتن، هذا من جهة، وتتهيأ، من جهة أخرى، سواء لجدلها الذاتي أولصدامها مع ألفاظ مغايرة، أحياز نصية شاسعة. وفي نفس المضمار ستلتئم، على الصعيد التركيبي، ملامح الجملة الشعرية الدرامية - المركبة بدءا من «قهوة العصر»، القصيدة ما قبل الأخيرة في الديوان الأول. وبدلا من السيادة التي تحققت فيه، أي الديوان، لجملة شعرية غنائية - بسيطة، تؤمم فيها الأنا الشعرية، أوتكاد، مهمة تلفظ ذاتها وتلفظ العالم المشعرن، ويحكمها قصرها، في الأغلب الأعم، بسبب من محدودية مواردها البنائية والنصية، فيتمظهر الملفوظ الشعري منضغطا ضدا على انسياب الخيال الشعري وطلاقته، ستحلّ محلها جملة شعرية ثانية تنماز بتعددية ضمائرها، وأيضا بطولها المقنع نظرا لغنى مواردها. هذه الجملة الثانية يمكننا اعتبارها، على نحوما أوضحنا آنفا، بنية سطحية لبنية عميقة تمثلها الجملة الأولى، لأن تشكّلها انبنى، أصلا، على تفجير جملة الممكنات البنائية والنصية التي كانت محجوزة ضمن نسق سابقتها. ولكونها أجادت تدبير هذه الممكنات فقد انتزعت لنفسها مكاسب أسلوبية بيّنة خولت لها القدرة على الانتشار النصي، وقابلية التكيّف مع وسائط التعبير الروائية، والمسرحية، والسينمائية، والتشكيلية، والموسيقية.. فكان أن باتت محفلا لعاملية سردية محسوسة، ولتقنيات الحوار، والاستبطان النفسي، والحلم، والتذكّر، والتداعي الحر، وكذلك لجماليات المونطاج، والبعد، والتبقيع، والبناء اللوني، والتمويج.. منشئة بهذا إطارا منفتحا للتلفظ الشعري يقوى معه على الاشتغال من داخل النوع الشعري، لكن المهجّن بما تتيحه أشكال تعبيرية أخرى. وبناء عليه سينتقل إنتاج

652 - د. أمينة غصن: كونية الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع13، يونيو-يوليوز 1981، ص96.

الدلالة من دائرة البوح الشعري بمحكيات الاغتراب، والحب، والموت، مثلما كان عليه الأمر إبان سيادة الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، إلى دائرة التشييد الشعري المتماسك الذي تنسرد ضمنه هذه المحكيات مرفقة بمضارعة مركزة، ويموّنها سجلّ نعتي غزير المادة فتلوح بفعل ذلك لا الذوات، ولا التوضّعات، الأزمنة أوالأمكنة، على قدر فائق من الراهنية والانفراز.

ومن ناحية أخرى فإن استنفاد النمط الإيقاعي التفعيلي الخطّي للدور الذي فات أن أسداه لصالح الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة كان لابد وأن يستتبع نوعا من القلق الإيقاعي، في قلب المرحلة الرعوية للتجربة، سرعان ما سيعثر على انفراجه في صيغة المزاوجة بين تفعيلتين من وزنين إيقاعيين مختلفين. ومن الواضح أن هذا القلق سيمثل عتبة المرور إلى النمط الإيقاعي التفعيلي المدوّر، مع ما يعنيه من تفجير للزمن الشعري / الأسطوري، لتتأتى للتجربة رمزيتها الكونية اللانهائية. فعلا سينطلق التدوير جزئيا في قصائد: «ممثل واحد في قاعة فارغة»، و«الدخان»، ثم «الطائر المرمري»، بيد أنه سيغدوكليا تماما ابتداء من قصائد: «قارة سابعة»، و«الرباعية الأولى»، ثم «الرباعية الثانية»، وصولا إلى باقي القصائد الأخرى المدورة التي يحتويها المتن، وإذن فلقد تم إبدال نمط إيقاعي بآخر، من تضافره مع جملة من التوسلات التزمينية الموازية ستتوافر للتجربة الشعرية إمكانية أرحب لتفعيل زمنية الرؤيا وتعضيد حركيتها المتقدمة.

ولكون المجاز يعتبر من بين أوثق الروابط الجامعة بين الشعر والأسطورة ستنحاز التجربة، لا يضيرها أن تأخر الأمر حتى ديوان «زيارة السيدة السومرية»، إلى اعتماد أسلوب الانتشار المجازي، عوضا عن أسلوب التخيّل المجزوء أوالمقسّط الذي صاحب مرحلتها الأولى، والذي استلزمه متخيّل حبوري يقوم، كأقصى ما يمكن على إعداد ألوان من المشابهات والتناظرات الموحية بتصالح الأنا الشعرية مع مهدها الفردوسي، بل وبانصهارها في بدئيته، وتنعمّه، وهناءته. فهذا الميل نحوما أسميناه بكلّيانية التخيّل هوما سيسمح للأنا الشعرية وإينانا، أولمضاعفاتهما، وأيضا لدلالات الاغتراب، والحب، والموت، بارتداء هيئات مجازية متراحبة، وللعالم المشعرن، من جانبه، بالسّفور عن وجه غرائبي لافت يضم الجوهري والعرضي، الكلّي والجزئي، الواقعي والمتخيّل، كما أنه يلغي عنصر البداهة الزمنية والمكانية. وبينما انكبت الصور الشعرية، المصنفة سمعية، على تتليد أصوات هذا العالم، بذواته وأشيائه، اختارت الصور الشعرية، البصرية، أن تضفي عليها سيماء لونية ترتد به، هي الأخرى، إلى أوّل نشأته. وباعتبار أن السطوة المأساوية لا تستوعب، تخيّليا، إلاّ بفضل أسلوب من هذا القبيل، فإن فائض المجاز الذي انتهى إليه هذا الأسلوب بالذات سوف لن يبطئ في التحول إلى طاقة ترميزية متعاظمة سترخي بظلال من الكثافة، والاستغلاق، والتمويه، على ما تطوله من قصائد أومقاطع.

على أن الإبدال لا يقف عند هذا الحدّ، فالتجربة مدعوة، وبإلحاح، إلى التحرر من لزومها النصي وركوب مسلك التعدّي النصي الذي سيسند، بدون أدنى شك، أداءها الأسلوبي، ويضعّف أبعاده وعلائقه. ومع أن التجربة الشعرية لم تنتبه إلى فائدة تشغيل مواز نصي، كالإهداء، إلاّ حين دنوها من نهايتها، أي ابتداء من قصيدة «مرثية الأمير مشكين»، فإن هذا المعطى لا يخلومن اتساق، من زاوية التوازي النصي، مع إيقاع مرور الأنا الشعرية الأليم، وهي في العالم السفلي،على أجداث رفقائها الميّتين، ممّن سبق وأن توارت خلف أسمائهم وسيرهم. فالإهداء فعل كتابي دال يقيّد القصيدة برمزية المهدى إليه، مثلما يستدرجه، عنوة، إلى محيطها ويصله بمقصديتها. وبما أن الموازاة النصية المثمرة بفضل هذا التّماس ذات جدوى لا تخفى أهميتها، فما هوأساسي، في هذا الباب، هوبروز حاجة التجربة الشعرية إلى موازاة نصية ينتجها الإهداء وذلك خلال لحظة عويصة من زمنها استوجب مقتضاها الرؤياوي إرجاء تلبيتها إلى هذه اللحظة بالتحديد.

وفي سياق التعدّي النصي دائما، وعلى خلاف الإهداء، ستزمع التجربة، حالما انعطفت الأنا الشعرية نحوطريقها المأساوية وبدأ الأداء الأسلوبي يتعقد، على استسعاف الهامش، المتعدد الإفادات، منذ ديوان «الطائر الخشبي»، بمعنى إبدال الهامش المخبر بتواريخ تحرير القصائد، الذي أرفق بقصائد ديوان «نخلة الله»، بهامش مغاير لا يكتفي بإثبات تواريخ تحرير القصائد فقط، بل وينصّ على أمكنة تحريرها، ومظانّها التناصية، إضافة إلى ما يحفل به من إضاءات واقتراحات في شأن هذه القصائد. ومن الواضح أن إشارية الإطار التذييلي الواسع، الغني، والبديل لا يمكن ردّها سوى إلى ما كان من استشعار التجربة لبداية تعقّدها، الشيء الذي يحتم عليها استغلال الموازاة النصية التي يهيّئها الهامش، مادام سيقدم لها سندا تقبّليا لا في مراء في نجوعه، من حيث الإبانة عن مسالكها المتعرجة، سواء فيما يخص تمييز تاريخها الكتابي عن تاريخها الطباعي، مكانية انكتابها عن مكانية نشرها، مقترضها النصي عن نصيتها الذاتية، إلى باقي القرائن التمييزية المنتظر الاعتناء بها تجاوبا مع انتواءات التجربة الشعرية ومراعاة لغاياتها ومراميها.

نفس الإبدال ستلجأ إليه التجربة فيما يتعلق بالتصدير، ومن هنا نستطيع استيعاب القفزة التي ستعرفها فاعلية تعدّيها النصي، ضمن هذا البعد، من صعيد المقتطف الوحيد، المعزول، في كنف الديوان الأول، والذي افتتحت به قصيدة «وقت للحب ووقت للتسول»، إلى صعيد الاقتطاف المواظب، المتضخم، في الدواوين اللاحقة وذلك انطلاقا من ديوان «الطائر الخشبي»، وبالنسبة للقصائد بدءا من قصيدة «التحول»، التي يؤمّها ديوان «عبر الحائط.. في المرآة». وعلى نحوما مرّ بنا فقد استلّت هذه المقتطفات من نصوص لأنبياء، ومتصوفة، وعشّاق،

وفلاسفة، وشعراء، وروائيين، ومسرحيين، وموسيقيين، ومن ثقافات وآداب مختلفة، قديمة و ـيثة، يؤشر استحضارها، بلا ريب، على انتماء أصحابها المكين إلى الأفق الرؤياوي للتجربة الشعرية، في نفس الوقت الذي تتمتع فيه بوظيفة ميثاقية دالة تهمّ جانبا لا يستهان به من الفاعلية التناصية العامة المعتملة في القلب منها.

وبصدد التناص، وبالنظر إلى أحقية التجربة في استزادة شعريتها، وإغناء المعرفة الرؤياوية المتنامية في دواليبها، ستكون مرغمة على إبدال مسلكها التناصي المحترس الذي كانت قد أبانت عنه في بداياتها بمسلك تناصي توسّعي، غير متردد، لكنه فطن وناضج، بفضله سوف يتمكن التعبير الشعري من مدّ الجسور نحو أعمال شعرية، وروائية، ومسرحية، وسينمائية، وتشكيلية، وموسيقية، وكذلك في اتجاه مدوّنات دينية، وصوفية، وفلسفية، وعشقية، وخرافية، وأسطورية. ولا أدلّ على توسّع المسلك المذكور، وإقدامه، من الغزارة التناصية المسجلة حتى في نطاق القصيدة المفردة، وعلى فطنته، ونضوجه، من طرائق الاسترجاع التي لا تبلغ، أبدا، حدّ تخويل المستجلب النصي حق الإعفاء على شخصية القصائد، والتشويش على كفايتها، بقدر ما تدمجه في آليتها وتحثه على تشديد دالّيتها.

في غمرة التحولات الموصوفة، وتبعا لشمولية البناء الشعري وانطباقه على سائر المكوّنات، لم يعد هناك من داع لتسمّر الدلالة عند درجتها النووية التي أعربت عنها في سياق المرحلة الرعوية، أي أن تبقى بوحا شعريا، لا أكثر، تؤطره جملة شعرية غنائية - بسيطة. إن ازدياد الضغط الرؤياوي على مختلف المكوّنات سيضطر الدلالات الثلاث: الاغتراب، والحب، والموت، إلى التطلع نحوأوفى قدر ممكن من الانفصاح، والتماسك، علاوة على الارتفاع بمستوى التفاعل مع باقي المكوّنات. لذا فمن باب التكيّف مع جملة شعرية درامية - مركبة تعنى بالحكي الشعري ستتحول هذه الدلالات إلى محكيات، لا تنقصها الجدارة، تنعقد حواليها ذوات، ومواقف، وحالات، وأزمنة، وأمكنة، وبغاية أن تنضبط لأوفاق اقتصاد يقوم على كلّيانية التخيّل، اختارته هذه الجملة، ستسعى إلى اكتساب صفة المجازات الكبرى المضاهية للمجاز الأسطوري، سواء في اتساعه أوفي خصوبته. أمّا من حيث النهوض بتحولات كلّ من أورفيوس، وإينانا، وتفعيلها أيضا، فقد سبق أن عاينا، وبتفصيل، كيف تطورت جمالية التقنيع، والترميز، وذلك في تصاعد تام ينسجم وتصاعد الرؤيا، لا من حيث مرجعية الأقنعة، والرموز، المستعارة، ولا فيما يتصل بأوجه تغوّر بواطنها، وتقويلها، والتناور الذكي بها على مدى الرحلة الرمزية التي خاضتها الأنا الشعرية.

وغنيّ عن القول إن التجربة الشعرية، وهي تجترح لنفسها دورة منسقية ثانية تروم منها إنشاء معادل شعري يضارع ما استحدثته سقطة الأنا الشعرية من «إيدن» السومرية من

أثر روحي مدمر، إنما كانت، من منظور الكفاءة الشعرية ضمن النوع التعبيري الذي تنتمي إليه، ترتقي، في العمق، بإنتاجيتها الشعرية. وإذا كان «النص يعتمل طوال الوقت، ومن أنّى تناولناه، ولوكان مكتوبا «مثبتا» لا يقف عن الاعتمال وعن تعهّد مدارج الإنتاج»[653]، فما بالنا به وهولّما يزل رهن سيرورته الكتابية. فالتحول من أفق الغنائية والبساطة إلى أفق الدرامية والمركبية هوتحقّق دالّي بامتياز، أولعله بمثابة انتقال من حوزة التمثل الشعري الخطّي إلى حوزة التمثل الشعري الدّالّي المتلولب، لأن المرور «من المستوى المحاكاتي إلى المستوى الأكثر ارتقاء في الدّالّية يعدّ تمظهرا ل «لعلاميّة»»[654].

سوى أن اضطلاع التجربة بإنتاج جملة شعرية درامية – مركبة، مؤهلة لمواكبة الحسّ المأساوي الذي بدأ يسري في مفاصلها، سوف لن يؤدي إلى محوجملة من الآثار النصية المتخلفة عن مرحلتها الرعوية. وتكمن إشارية هذه المخلفات في طبيعتها النصية اللاواعية، إذ هي تعبير عن لاوعي نصي ذي حمولة رؤياوية واضحة يواظف في اتجاه وصل الأنا الشعرية بماضيها الرعوي، الذي انتزع منها انتزاعا، وتحفيزها على الاستعادة التذكرية، المتقطعة، لقسماته، وذلك رغبة من التجربة ذاتها في امتصاص إشارية الإبادة، الباترة لذلك الماضي والطامسة لقسماته، التي شرعت في بثها قرائن نصية، ذات تضمّن رؤياوي هي بدورها، تشتغل في اتجاه مفارق، اقتحامي وليس ارتجاعيا، ألا وهواتجاه تكريس أمر اعتناقها لسفول عالمها الطارئ المتخيّل، والزّج بها، عنيفا، في الطريق الرمزية المنحدرة إلى أنأى نقطة في هذا السفول، وفي كلمة واحدة إعدادها لجملة الاختبارات القاسية التي ستفجرها، في فضاء التجربة، قرينة الالتفات المجسمة للاوعي أورفي من الصعب التغافل عنه.

لكننا ونحن نصف هذين الاتجاهين بالتفارق فليس معنى هذا انشطار الأنا الشعرية إلى مصيرين رؤياويين اثنين يتنازعان كيانها. إن أساس الرؤيا الأورفية هومعتقد الموت، ومن ثم فإن مسار هذه الأنا يظل، في جميع الأحوال، مصوّبا نحوممكن واحد لا غير، هوممكن الموت، وأيّ سير إلى الوراء لابد وأن يسفر عن انهدام الأساس الرؤياوي من أصله. فالتفارق يكتسي، في موقف كهذا، صبغة تحديدية في مجال رؤياوي، حيوي، واحد، يتوسل، عند المنطلق، بصنف من صورة رعوية، متعالية، وممتلئة، للوجود، كيما يأخذ الإحساس برعب الموت دلالته العميقة المتطلّع إليها، نقصد أنه حتى تعي الأنا حجم الخواء الوجودي الذي آلت إليه، بما هووعي تتوخاه

---

653 – رولان بارت: نظرية النص، ترجمة وتعليق: محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع3، صيف1988، ص94.

654– Michael Riffaterre: Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1983, p. 15

الرؤيا الأورفية وتشدّد عليه، لزم أن يجتاز وعيها، بادئ ذي بدء، مرحلة وجودية نقيضة، من مضاديتها يمكنها إدراك هول نكستها الوجودية وتقدير كلفتها الروحية الخارقة. وعليه فما من بعد يليق بهذا التفارق سوى كونه مجرد بعد تكاملي، ضمني، بين شوطين رؤياويين، يفضي أولهما إلى ثانيهما، في مسار واحد لن يلبث أن يتوقف حالما تتيقن الأنا بأن ما تتحرّاه عنه من حقيقة رؤياوية توجد في كنف السفول، بمعنى في راهنها، الذي اقتادت إليه بمشيئة من التجربة الشعرية وبرهان منها، وليس في علياء موطنها الفردوسي البعيد المنال.

فحيال هاجس السفلية الذي تآزرت قرائن السلّم، والنزول، مردوفا بتوقيته المتخيّل - آب -، والباب، على ترجمته، مجازيا ورمزيا، إلى ملموسية مكانية، مشبعة على نحو كاف، وذلك توسطا بجملة شعرية درامية - مركبة، سنلفي التجربة تنقل من حالة الاستضمار إلى وضع الاستظهار في مواقع متباينة، وإن كانت قليلة، ترسباتها الشعرية الغنائية - البسيطة، عاملة بهذه الوسيلة على موافاة الحنين الروحي، إلى سومر، الآخذ برقاب الأنا الشعرية بمعادله البنائي والنصي المناسب. وفي هذا المنحى سيأخذ هذا المعادل في الإعلان عن ذاته انطلاقا من قصيدة تلي، مباشرة، قصيدة «قهوة العصر»، من ديوان «نخلة الله»، ألا وهي «غمامة من غبار»، ثم في قصائد، لكنها معدودة، يضمها ديوان «الطائر الخشبي»، سلف أن سمّيناها، ليتوارى، على امتداد ديواني «زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرآة»، ريثما يعاود الظهور في قصائد، محصورة بدورها، من ديوان «في مثل حنو الزوبعة» فات أن عيّناها كذلك.

هذا ولن تقتصر هذه الترسبات على ما هو تركيبي، بما يعنيه الأمر من قوامية تركيبية منضغطة، بل وستمتد حتى إلى العنصر الإيقاعي فيجري التأطير الإيقاعي للجملة الشعرية، في مواقع متباينة هي الأخرى، وفقا للنمط الإيقاعي التفعيلي الخطّي، وأيضا إلى عنصر التخييل ليتم الأمر بناء على ماجريات التخيل المجزوء أو المقسّط القائم على المشابهة أو التناظر. وكما ستتلاشى مصاحباتها الإيقاعية، أي الجملة الشعرية، مع بداية التدوير ثم لتعاود الحضور في الديوان الأخير، ستندثر كذلك مصاحباتها التخيلية، بأثر من تغليب الإعمال المجازي - الرمزي، إلى حين إطلالها من جديد، ضمن الديوان الأخير دائما، لكن اشتغالها سيجري. وهو ما نصصنا عليه في أوانه، في منطقة تسود فيها الجملة الشعرية الدرامية - المركبة.

فمدافعة منها لما آلت إليه من خواء وجودي لن تتورع الأنا الشعرية عن تشييد وصيانة مكانها الرّحمي، الأمومي، والحلمي، الذي يعتلي أساسا بأفضال الطفولة، والحب. والصداقة، في ذات الوقت الذي يغذيه الماء، عند تنازله عن دلالته التدميرية، بحيويته الشعرية / الأسطورية، ويظلّله النخيل السامق، ويسيّجه قصب البردي، وتصطبغ أطرافه بنضارة يبتعثها مجاز اللون الأخضر وتداعياته، وذلك اقتياتا من الترسبات المشار إليها، ويبلغ أحيانا، لمّا يصر

عليها اغتباطها الوجودي المتصرّم، أن تنشئ مكانها ذاك داخل المتلفظ الشعري الدرامي - المركب الذي يستقطبه، كما نعلم، نوع من السفول الرمزي أكثر ممّا هومهيّأ لتصييغ فراديس مبتغاة. ولعل الالتماعة القوية للاوعي التجربة النصي، الرؤياوي في آن، والأنا الشعرية في أوج تصدّعها الكياني تشير إلى ما كان من تصميمها على تزويد أناها هذه بآخر جرعة رعوية، وذلك قبل أن يصير كل شيء إلى التقوّض التام.

إن القيمة القرائنية للاتجاهين المتفارقين، المتكاملين كما قلنا، اللذين تجاذبا مسير الأنا الشعرية في الرقعة النصية - الرؤياوية للتجربة لشيء لا يمكننا دحضه أوالتهوين منه، أوّلا لأن «كل ما يمكن أن يلاحظ ويحدّد هوجدير أن يكون علامة، أكان في منتهى الصّغر، أونواتيا، أم غاية في التعقيد، مكوّنا من عدد كبير من علامات أخرى أصغر. العلامات الأكثر أهمية ربّما كانت العلامات اللاإرادية، تلك التي لم تكن مخوّلة أن تعتبر كذلك»[655]، أمّا ثانيا فلأن المتن أثمر، من هذا الازدواج، ومن تكامل عنصريه، أحد أسباب تماسكه البنائي والنصي والرؤياوي.

وبالموازاة من هذا المظهر المتعين في فضاء التجربة الشعرية ينضاف مظهر بنائي ونصي آخر ينمّ عن منزع تبئيري بارز تتشدّد معه أوصال الشكل والدلالة، مثلما تنجلي عبره أكثر السمة الأورفية للرؤيا الفاعلة في مجالها، وهوما يفيد تعلّق إواليتها الدّالّية الشاملة بكل ما من شأنه تفعيل المكوّنات الشكلية، والدلالية، والرؤياوية، وتلميع محايثتها.

في هذا الإطار بالذات ستؤدي العناوين، سواء عناوين الدواوين أوعناوين القصائد، الرئيسية منها والفرعية، باعتبارها فئات نصية ميثاقية، دورا وازنا فيما يخص مركزة العناصر الأربعة الكونية: الماء، والهواء، والنار، والتراب، التي ينتسج منها مهاد العالم المشعرن، وكذلك من زاوية الإفصاح عن زمنية التجربة ومكانيتها، أوالإبانة عن جانب من السجلّ اللوني المستثمر في بناء الصور الشعرية. وكما تعمد إلى التعرية عن قسم من الموارد والمرجعيات التناصية، المتخلّلة لبنية القصائد، نجدها لا تتناسى، في نفس الوقت، الإلماع إلى الثلاثية الدلالية: الاغتراب، والحب، والموت، والإخبار، مقدّما، بما سيكون لها من ثقل دالّي في عرض التجربة، زد على هذا عنايتها بالطابع المفارقي للرؤيا وإنباؤها من ثم بما سيمور، في عرضها دائما، من تجاذب قوي، دال، بين «إيدن» السومرية والعالم السفلي، أوتقاطب حدّي، بليغ، بين الإمكان والاستحالة أو، بالحريّ، بين الحياة والموت، طوال المدة الشعرية التي استغرقتها الرحلة الرمزية للأنا، في انتظار انصباب هذه المفارقية في الأفق اليائس الذي ستنحبس عنده التجربة. هذا من

655 - آرت فان روست: تأويل وعلم رموز، ترجمة: أنطوان أبوزيد، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع5، شتاء1989، ص55.

ناحية أمّا من ناحية أخرى فهي سوف لن تتوانى عن إنارة المسلك التحولي الذي ستركبه كلّ من الأنا الشعرية، وإينانا، استسعافا بجملة من الأقنعة، والرموز، وفي ذات الآونة ستعمل على تدعيم الهوية الإغريقية للأنا والهوية السومرية لإينانا، وتكثيف تشذرات المناخين الأسطوريين، الإغريقي والسومري، اللذين لن يلبثا أن يخيّما على بقاع التجربة ويلوّنا أرجاءها.

ومن غير العناوين تجدر الإشارة إلى بعض من المواصفات البؤرية في الدلالات ثلاثتها، وهكذا ففي إطار دلالة الاغتراب ستتقلّب الأنا الشعرية، ضمن تحولاتها بعدد لا يستهان به من الأقنعة، والرموز، ذات النّسب إمّا الشعري أوالموسيقي، وذلك إلحاحا من التجربة الشعرية على الشعر والموسيقي، بما هما ركنان أساسيان في الشخصية الأورفية، وفي مضمار دلالة الحب ستتستّر إينانا، من جهتها، وراء أقنعة، ورموز، من مرجعيات مختلفة، لا تتخلّف عن مركزة جوهرها الأنثوي الفريد، وتزكية مقامها الشعري / الأسطوري الرفيع، بينما في أثناء تعاظم دلالة الموت وتأجّجها سوف لن يليق بالتجربة، كعامل إشباع لمأساوية الفقد، سوى أن تلحم موقف الأنا الشعرية، غداة تلظّيها بألم فقدانها لأصدقائها الحميمين، بموقف غلجامش لمّا اغتصب منه الموت صديقه إنكيدو، تماما كما لياقة خراب أور لتمرية ما لحق العالم من دمار، وتكثيف واقعة التحطّم الكوني، على نحوما لجأت إليه، أي التجربة، ساعة اقترابها من نهايتها.

إن أيّ عمل إبداعي إلاّ ويبقى مطالبا باستنفار جماع مؤهلات تحقّقه، وذلك «بسبب الطبيعة الأيقونية الخاصة للعلامة في الفن»[656]، ومن هنا سيتوجب على التجربة الشعرية توفير أوفى ما في الإمكان من أوجه الانتظام الأيقوني. من ذلك، على سبيل المثال، تسخيرها لنمط الإيقاع التفعيلي المدوّر قصد النهوض بأعباء الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، التي ستعرب، بوضوح، عن حاجتها الماسّة إلى تغطية إيقاعية تماشي درجة احتدامها البنائي والنصي، من ناحية، ويعثر من خلالها الزمن الشعري / الأسطوري على مؤشر أيقونيته المتطلبة من ناحية ثانية، هذا دون أن نغفل، طبعا، المردود الأيقوني الإضافي الذي سيتأتّى، في هذا الشأن، سواء بفضل تشغيل التجربة لأسلوب التكرار، الذي سيغدوفي مرحلة الجملة الشعرية الدرامية - المركبة، عامل تدوير زمني بدلا من عامليته التعويقية لسيولة الزمن حين ارتهانه بإوالية الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، أوجرّاء الاستعانة بوحدات لفظية تؤول إلى معنى الدائرية، وبأخرى تخدم، أكثر من ذلك، المعنى اللانهائي للزمن، لكون اللانهائية هي ميسم الرؤيات الكونية المتراحبة ومنها الرؤيا الأورفية. في نفس هذا الخط، وعلى صعيد الدلالة، مثلا، نستطيع

656- Youri Lotman: La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Ed. Gallimard, 1973, p. 270

إدراج المراتب المتعاقبة التي اجتازتها الأنا الشعرية، في نطاق دلالة الموت، التي هي مرتكز الفاعلية الدلالية في المتن، بحيث يعدّ انتقالها، في ظل مواكبة بنائية ونصية وتخيلية ملائمة، من سؤال غياب إينانا، إلى سؤال انقضاء الذوات، إلى سؤال تبدد العالم، بمثابة خطوات رمزية تقودها، صعدا، إلى استثارة سؤال موتها هي بالذات، فتدرك، بهذا، التجربة الشعرية سقفها الرؤياوي، لأن استحصالها ليقين موتها هي الأخرى، بعد أن لم يفضل لها سوى اليتم والحسرة والخراب، هواللحظة الشعرية / الأسطورية / الرؤياوية التي تستوفي فيها التجربة منتهى نجاعتها الأيقونية.

هذا من حيث اعتمالها داخل محيطها النصي المخصوص، أمّا على مستوى تفاعلها، بدافع من مشترط تعدّيها النصي، مع جماع من الموازيات النصية المتراوحة، فلاشك في أن شكل التفضية الذي لبسته طبعتها، وما راكمته من مؤثثات قرائنية مختلفة، في مجرى تحولّها من هيئة المخطوطية إلى هيئة التّمدية الصناعية، بقدر ما يعتبر هذا الأمر معطى عتبانيا يسعف القراءة على اختراق نصيتها، فإن اندغامه، في نفس الوقت، في أفق التصادي الأيقوني لمّا يتحتم أن يظفر بالانتباه.

إن التئام الدواوين الأربعة الأولى بين دفّتي كتاب واحد، عقب ظهورها منفردة في طبعات مستقلة، ليرسّخ، بصرف النظر عن كتابتها من لدن شاعر واحد، وحدة التجربة الشعرية والتحامها. لكن الاستخلاص الأكثر أهمية في هذا الباب هوما تفيده القرينة الزمنية: «1964-1975»، المثبتة على وجه غلاف الكتاب، لأنها تخبر بانضواء هذه الدواوين إلى زمن كتابي ستطلع منه التجربة، ضمن سيرورتها التكوينية العامة، بخمسين قصيدة، من أصل ثلاث وستين قصيدة تتألف منها، في مقابل ثلاث عشرة قصيدة يؤمّها الديوان الخامس، الذي صدر عام1988، بمعنى استئثار هذا النزر اليسير من القصائد بمسافة زمنية تبلغ أحد عشر عاما، على فرض أن كتابة قصائده انطلقت عام1977، الذي هوتاريخ صدور الديوان الرابع في طبعة مستقلة. وعليه فقد تكوّنت التجربة خلال أربعة وعشرين عاما سالكة في انكتابها إيقاعين اثنين: إيقاعا متسارعا أنتجت في غماره القسم الأوفر من مادتها النصية، وآخر متباطئا سيثمر القسم المتضائل المتبقي من مادتها هذه، وهوما يتوافق مع درجة التواتر الرؤياوي في تضاعيف الدلالتين الأولبين، الاغتراب والحب، ومع حالة التزلزل، والذهول، والتلعثم، التي رانت على التجربة، في أواخر عمرها الكتابي، بأثر من ولوج الأنا الشعرية إلى المنطقة الدلالية الأشرس، والأشقّ، منطقة الموت الذي لا يمكنه إلاّ أن يلجم فوران الكتابة، أيّما كتابة، ويحدّ من تسارعها، هذا إن لم يحبسها بالمرة.

وبصدد الكتاب الأول جدير بنا أن نلفت، زيادة على ما سبق أن ذكرناه في المبحث

الأول من الفصل الثالث، إلى ما تهيئه صيغته العنوانية الجامعة، «الأعمال الشعرية»، من كفالة أيقونية لتجربة شعرية شاملة ما دامت هذه الصيغة تطول زهاء أربعة أخماس مادتها النصية، تجربة مهمومة بإرساء وضعيتها الاعتبارية بناء على جهدها الإنشائي، وكدّها التخيلي، في حقل إبداعي محدّد هوالشعر، أي سعيها إلى نيل صبغة الأثر الرمزي المنغرس في خواء الوجود، مع احتساب ما يضمره تعالقها، أي الصيغة العنوانية، مع اسم الشاعر، المسطر إلى أسفلها، من إفادة بكون هذه «الأعمال» تقترح قراءتها على ضوء انتسابها إلى شاعر محسوب على جيل شعري يوجّهه تصور جديد، ومتقدم، للعمل الشعري. أمّا فيما يتعلق بالديوان الخامس، «في مثل حنوالزوبعة»، الذي استفرد بالكتاب الثاني، فمع أنه ينتظم قرابة الخمس فقط من المادة النصية للتجربة، إلاّ أن هذا لم يمنعه، إطلاقا، من الاشتباك مع العناوين المؤطرة للدواوين الأربعة الأولى، وذلك على الغرار ممّا رأينا، بل ومن جرّ التجربة بأسرها إلى الانطلاء بمتخيّل عالم قيد التزوبع، مسوق، هوالآخر، إلى حتفه، وإن كان قد أسقط عليه شيء من حنوّ الفردوس السومري المفقود. وإذا كان الكتاب الأول قد اختار المنحى، المومأ إليه، في أيقنة ما تتطلع إليه التجربة من وضعية اعتبارية، فإن الكتاب الثاني سينحو، لنفس الغاية، منحى الإتيان على ذكر اسم الشاعر في واجهة الغلاف، وضمّ الإرسالية الميثاقية، «شعر»، إلى صفحته الأولى، إذ ستتم موضعتها أسفل الصيغة العنوانية، «في مثل حنوالزوبعة»، المثبتة في عرضها، مع ما في هذا الإبدال من تجاوب، وتكامل، تتوثق بهما عرى التواشج بين كافة أجزاء التجربة الشعرية.

وبغض الطرف عما في الموقع المنحدر لطباعة اسم الشاعر، في الكتابين كليهما، من إشارية مؤيقنة تتصل بالطريق السفلية التي سوف تطويها أناه الشعرية المنتدبة، لا يخلوالعنصر التشكيلي، المدرج في هيئتهما الإخراجية، من تصاديات أيقونية، دالة، مع مقوّمات المحفل اللوني في التجربة، ومع جوهرها الرؤياوي. إن اتخاذ غلاف الكتاب الأول اللون الأزرق أرضية لواجهته التي تنغرس فيها، طباعيا، الصيغة العنوانية، «الأعمال الشعرية»، ومداها الزمني، واسم الشاعر، المجسمة كلها باللون الأسود، وإلحاق اللون الأبيض بكل من الثني والظهر، فتكتب في الأول، باللون الأسود لمرة أخرى، نفس الإفادات المثبتة على الوجه، وفي الثاني إفادات مغايرة، باللون الأسود دائما، تخص الجانب الطباعي والترويجي، ممّا لا جدال فيه أن هذا المعطى التلويني يتكافأ والتنازع المستعر الذي سينخرط فيه اللونان، الأسود والأبيض، داخل القصائد، تمثيلا للاصطدام بين العتمة واللاتمايز، من جانب، والانجلاء والشفوف من جانب آخر. وكما يتداخل السواد، انطلاقا من موضعه على الغلاف، مع السواد المجازي والرمزي الذي لم يكفّ الليل الأورفي عن تكثيفه في جنبات العالم المشعرن، تتبدى الزرقة، من موقعها العتباني هذا، مقابلا لونيا لسجلّ لغوي سيشتغل، في رحاب القصائد، لفائدة زرقة

ستعمل، بلا هوادة، على الهجس بالرحلة اليائسة للأنا الشعرية، وذلك اعتمادا على ما تحوز عليه من محمولات الخيالية، واللانهائية، والخواء، والإيغال، والتيه، والتبديد..

إن تواضع الإنجاز المادي للكتاب الأول يلتقي رأسا مع عدم احتفال التجربة الشعرية بظاهرها الوسائطي. فالذي سيشغلها، قبل غيره، هوأن تكون محط جدارة إبداعية تلبّي مطامح شاعر عميق أصرّ على وقاية روحه، وبالتبعية إصداراته، من بهرج المظاهر. سوى أن هذا لم يعفها، نقصد التجربة، من إيلاء الكتاب الثاني عناية نسبية بالجانب الإخراجي لترتدي قصائدها المتأخرة، نتيجة هذا، حلة إستيتيقية قشيبة سوف لن يقتصر الأمر فيها على تجويد الورق وصقله، بالمقارنة مع ورق الكتاب الأول، بل سيتعداه، وهوما يعنينا هنا أساسا، إلى واجهة الغلاف التي ستحتلها لوحة تشكيلية هذه المرة. ولّما نتحدث عن التفات التجربة، من عنديتها، إلى سحنتها الإخراجية، وتيقّظ وعيها بالحق في نصيب من الرّفاه، الشيء الذي قد يطور مقتضاها التقبّلي، فذلك لكوننا نعي أن هذه المصادفة، في التكوّن الطباعي للكتاب الثاني، مردها إلى التقدم الذي يحصل، بين وقت وآخر، في مجال التقنيات الطباعية عموما، وكذلك إلى الاعتبارات التسويقية للجهة الطابعة، أكثر من التصاقها برغبة الشاعر. ولعل المردود التأويلي الأهمّ، لهذا الانزياح الإخراجي، هوما يقوم من مماثلة بين استنجاد الأنا الشعرية، في نهاية التجربة، بذاكرتها الرعوية، بمعيشها الفائت الباذخ، وذلك بتحفيز من لاوعي عدني استمر يغالب تجبّر الموت وسطوة الاستحالة، وبين ما استقر عليه الكتاب الثاني من خلقة إخراجية متحسنة يستهيم معها البصر، ولاشك، في الحسن السومري الأول.

وإذا كنا قد وقفنا، بتفصيل، عند المدلول الذي هيّأته اللوحة التشكيلية التي لا ينقصها التجريد، المزدان بها وجه الغلاف في الكتاب الثاني، للتجربة الشعرية، من باب توازي النصي مع التشكيلي، فيكفينا الآن التذكير باعتلاء لونين اثنين انطبعت مواظفتهما المجازية والرمزية، داخل القصائد، بشيء من الفتور، ألا وهما اللون الرمادي واللون البنفسجي. ولأنهما لونان ثانويان، لكون الأول ينشأ عن خلط اللون الأسود باللون الأبيض بينما يستخرج الثاني من مزج اللون الأزرق مع اللون الأحمر، فإن هذا يفيد أيقنة ضمنية للألوان الأصلية التي سجلت حضورا ملموسا في الفضاء النصي للتجربة، وتغذية لإشارية اللون الأسود، واللون الأبيض، واللون الأزرق، الفاعلة انطلاقا من واجهة غلاف الكتاب الثاني، والتي تنفسح، متضامّة، على تفاعل منتج مع دلالة الجسامة، والهول، التي يمتلكها اللون الأحمر ويسكبها على الرؤيا الشعرية. وحتى عند اكتفائنا باستئصال اللون الرمادي وفكّ ارتباطه بلونيه الأصليين، فإن ما يحبل به من تضمنات القنوط، والسأم، والحزن، المنبعثة من كامل الرقعة التي يحتلها في الغلاف، وجها وثنيا وخلفا، فيما خلا ذلك الحيز الأبيض المتضايق التي يلتف حول الغلاف من

جهة التحت، مفصولا عن اللون الرمادي بخيط أرجواني رقيق، ثم إذا ما انتزعنا حتى اللون البنفسجي من قاعدته اللونية الثنائية، فالذي سنثمره، لا محالة، هومعاني الخوف، والكآبة، والمأتمية، ممّا له صلة وطيدة بالتاريخ الرؤياوي لأنا شعرية متجاسرة على ملاقاة الموت واختبار فجائعه والتّمرس بندوبه.

وإن نحن انتقلنا إلى تعدّي التجربة النصي إلى مجموع ما سبق تعيينه من مقتطفات نصية تتصدّر دواوينها وقصائدها، سواء بسواء، فإن من بين ما يؤشر عليه هذا الأمر لهوقوة استمساكها بإنجاز أيقنة مشبعة لماهيتها الإبداعية. إن نصبها، طوال مسافة وافية من سيرورتها الإنتاجية، لنصوص - علامات، مكثفة أشد التكثيف، ومنتقاة، عن تفكير، من مرجعيات بعينها، ليشكّل أحد مظاهر تعزيزها لدالّيتها الشعرية، التي سيزداد تماسكها، كما يقتضي ذلك مفهوم الدّالّية، كلما تم انفتاحها على نصوص يجمعها وإياها نفس الرهان الرؤياوي بخاصة. وأكثر من هذا سينحوبها شديد حرصها على أيقنة مشبعة منحى إقامة علائق تناصية إضافية متسعة، تتخطى بها ما يتسم به الإجراء الاقتطافي من محدودية وذلك رغما من قيمته الميثاقية ضمن أيّ فعل تناصي، تسمح لعناصر نصية غزيرة، مقترضة، مظانّها أعمال شعرية، وروائية، ومسرحية، وسينمائية، وتشكيلية، وموسيقية، ومصنفات دينية، وصوفية، وفلسفية، وعشقية، وخرافية، وأسطورية، بالاندماج في كتل نصية موائمة لا تهيئها سوى حجوم القصائد ومساحاتها.

وكما سلف فقد تعهدت التجربة الدواوين الأربعة، التي يأويها الكتاب الأول، بتذييل وظيفي منح القصائد إمكانية التوازي سواء مع تواريخ كتابتها، على شاكلة ما جرى به العمل في ديوان «نخلة الله»، أومع تواريخ كتابتها وأمكنة هذه الكتابة علاوة على جملة إضاءات تجلوبعضا من حيثياتها الكتابية، مثلما تمّ في دواوين: «الطائر الخشبي»، و«زيارة السيدة السومرية»، و«عبر الحائط.. في المرأة»، وذلك تيسيرا فاعلية تقبّلها، خصوصا وأنها، أي التجربة، شرعت في التعقد والتراكب والديوان الأول يقترب من نهايته. لكن ما إن جاء دور الديوان الخامس حتى وجدناها تتخلى عن تعهدها ذاك، مع ما فيه من تجاوبات أيقونية، وتعزف عن مدّ القراءة بأدنى شيء عن هذا الديوان. أمّا تفسير هذا العزوف فهوأن تورّط ديوان «في مثل حنوالزوبعة»، الثابت، والمفحم، في الصميم من اللحظة الرؤياوية الأورفية، باعتباره الديوان الأخير، وتحمله لتبعاتها الرهيبة سيكون مدعاة لإحجام التجربة عن الإثقال على القراءة بأيّة ميتا-لغة قد يعوّل عليها في تنوير القصائد، وتجلية لبسها، بل لعله إحجام، دال، منها عن مزاحمة لغة شعرية لم تعد، البتة، في حاجة إلى افتضاح نواياها ومكنوناتها، لأنها غدت تقول الموت، أو، بالأحرى، صار هومن يقولها، فكان أن أضحت متخمة فصاحة إلى درجة تبطل معها جدوى أيّ مزيد نصي يأتي به الهامش. لقد تركت الأنا الشعرية لمصيرها، عزلاء، حيال

الموت، وحتى يتناغم هذا الموقف الحدودي مع تلفظها الشعري، لوطأة مصيرها هذا، فضلت القصائد المتأخرة أن تنكتب مجردة، على منواله، من الهوامش، أي في وضع من اللزوم التام حيال موازاتية التذييل، إلاّ ما كان من هامش وحيد سنحت به لنفسها قصيدة «حورية البحر» من أجل إيضاح إواليتها الإيقاعية من جهة، والإلماع إلى مرجعيات مقترضها التناصي من جهة ثانية.

مّما تقدّم تنبسط قدّامنا إذن مجمل الطرائق التصييغية التي اتّبعها المتن في تحقيق خصوصيته الأسلوبية، المتطابقة مع خصوصيته الرؤياوية، بحثا منه عن إنجاز استحقاقه التعبيري، الذي هومسوّغ إنتاج الأشكال الرمزية في مختلف العصور والثقافات. إن العلم، مثلا، يضعنا في نطاق مبدأ نفعي محصور، «أمّا الفن فيضعنا على العكس، في جميع تمثيلاته، في حضرة مبدأ أعلى»[657]. لذلك فبمقدار ما يتحلى الشعر بالصرامة فيما يهمّ متطلب استحقاقه التعبيري إلاّ ويرتفع، تلقاء ذلك، مستوى أدائه، وتتعمق فاعليته الرؤياوية، مع ما يترتب عن هذا من تجذير لسؤاله هووبالضرورة لكبريات الأسئلة الوجودية. فمن تعالق الاختيار الأسلوبي مع القلق الروحي، لأن «الروحي هووحده الحقيقي»[658]، تنهض التجارب الشعرية المتألقة، وتحتفر مجراها في الأوعاء، والمتخيّلات، والذائقات، غير معنية في شيء أن تصنّف سواء في خانة القدامة أوضمن خانة الحداثة، لأن الأساسي بالنسبة إليها هومدى استجابتها، أم لا، لأفق انتظار رؤياوي كوني تنصهر فيه الشواغل والقضايا الإنسانية الجوهرية.

من هنا يأتي اختزال الفعل الشعري، الذي هوفعل متراكب، إلى فعل رؤياوي، فتغدوأهليته الرؤياوية، بما هي مبتدأه ومنتهاه، تجسيما، في ذات الوقت، لما يمتلكه من أهلية شعرية. فأيّ شعر ليس بمقدوره «أن يكون عظيما إلاّ إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم. لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، أوأن تكشف عن رغبة في الإصلاح، أوأن تكون عرضا لإيديولوجية ما، رغم أن الشعر الجديد مركز جاذبية لجميع حقول الفكر»[659]. وكون التجربة الشعرية، موضوع الدراسة، تنتمي إلى دائرة الشعر العربي الجديد، فإن هذا لمن بين عوامل جعل منجزها الرؤياوي في صدارة أيّ تحليل لشعريتها المتحصلة، إذ أن المنجز الرؤياوي سوف يكتسب في إطار الحداثة الشعرية العربية، الواقعة تحت تأثير نظيرتها الغربية، صفة المستلزم المقولاتي الذي

657 – هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، الجزء الأول، دار الطليعة، بيروت1978، ص29.

658 – نفسه، ص7.

659 – أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت1972، ص12.

بواسطته تنال الكتابة الشعرية أحقيتها الحداثية. «وهكذا يمكننا القول إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم. إنه إحساس شامل بحضورنا، وهودعوة لوضع الظواهر من جديد موضع البحث والشك. وهو، لذلك، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحسّ الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق»[660]، فهي، أي «الرؤيا الشعرية، إذن، وقبل كل شيء، رديف الحلم، والنظر الصوفي، والامتزاج بالكون، والتوحّد بأشيائه»[661].

فأن نقوم ب «تأويل عمل فني معناه أن نبين عن العالم الذي يحيل عليه بموجب «تنظيمه»، «نوعه»، و«أسلوبه»»[662]. أمّا من أين يلقى تأويل الأعمال الفنية، ومن بينها الإبداع الشعري، مشروعيته ففي نطاق تساؤل إجرائي، على النحوالتالي، يبطن، ولاشك، ردّا لا يخلومن بداهة: «ما هي إذن تلك الحقيقة غير المحدّدة المعالم التي يشير العمل الفني إليها ؟ إنها السياق الكلي لما يسمى بالظواهر الاجتماعية «على سبيل المثال: الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد»»[663]. من المحقق أن الشعر العربي الجديد تتكرس معياريته الفنية كلما غالبه هاجس الاختراق الرؤياوي، غير أن هذا لا يعني مجافاته لما يمور به واقعه، أوتنكره لما يرتجّ به تاريخه، «ففي الرؤيا لا تجرد الأعمال الإبداعية عن محتوياتها الاجتماعية والتاريخية والنفسية بل بالعكس يكون الترابط قويا، ولكن في مستوى آخر أسمى وأعمق»[664]، لأنه لا مجال ل «تجرّد الفن، ولكن هناك ذاتية الوظيفة الجمالية»[665]، مع ما يستفاد من هذه الأخيرة من كفاية على صعيد الموارد ونجاعة على مستوى الأداء، الشيء الذي يسمح بالقول «إن العمل الفني - إذا - تشكيل يواجه تشكيلا، تشكيل جمالي يواجه تشكيلا تاريخيا واجتماعيا، بناء يواجه بناء. إن

660 - نفسه، ص10.

661 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حداثة الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1987، ص9.

662- Paul Ricoeur: La Métaphore vive, Paris, coll. Poétique, Ed. Seuil, 1975, p. 278

663 - يان موكاروفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء1987، ص125.

664 - الدكتور أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، دار بابل، الرباط1989، ص47.

665- Roman Jakobson: Huit questions de poétique, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1977, p. 45

الفنان يدرك واقعه جماليا، والعمل الفني هوتشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع»[666].

سوى أن الواقع الذي تواري خطيته العيانية صنوفا من الالتباسات، وألوانا من التداخلات، ليس أكثر من عتبة بالنسبة لأيّ اختراق رؤياوي، و«إذا كان سطح الواقع مرتبطا بالرؤية، فإن ممكناته الهاجعة هي مجال الرؤيا بامتياز»[667]، ذلك أن ما يحفل به هذا السطح من تشذرات، وما يغلي به من تفاصيل، وما يؤثثه من عناصر عرضية، دجّنتها المألوفية، يعتبر، من الوجهة الرؤياوية، مجرد مداخل إلى ما تخفيه القيعان والتقعّرات اللامرئية من غرابة، ومفارقة، وجوهرية، لهذا «لم يعد الشاعر يخجل من التقاط مواد قصيدته من الرصيف والمقهى وكوابيس الظهيرة والليل على السواء.. لأنه بالتقاطه هذه الأشياء المتواضعة إنّما يقبض على جوهر زمنه..»[668].

ولّما كانت الأسطورة توفر إمكانات لافتة لاختراق برّانية المعيش الأرضي، واستخلاص لبّه وسريرته، وبالنظر أيضا إلى اقتدارها الترميزي، المشهود به، على الارتفاع بالوقائع، والأحوال، إلى مدار المصائر والأمور الجسام التي تمسك بخيوطها آلهة يروق لها أن تتسلى، وهي في سماواتها، بتأريق البشر، وتعكير طمأنينتهم الوجودية، فإن الشعر العربي الجديد لسوف يعثر فيها، على الغرار من شعر الحداثة الغربية، وسيلة مثلى لتمرير مختلف الرؤيات التي أنتجتها أجياله وتعاورت عليها تجاربه ونصوصه. فهي، أي الأسطورة، بفضل ما لها من مقدرة على بناء العالم بناء كلّيانيا، مجازيا، ومفعما تجريدا وميتافيزيقية، تمد المخيّلة بإطار أمثل للإعمال الرؤياوي العميق عمق التفكير الأسطوري والشامل شمولية مراميه وانتظاراته. «إن العالم الذي نرى فيه معايير الكمال المتعلقة بالأخلاق أوالجمال ليس عالما آخر، بل هونفس العالم الواحد ينظر إليه من الموقع الممتاز الناجم عن التجريد الميتافيزيقي. إن خاصية الشعور الإنساني تتطلب وجود صور مجازية وهذه الصور المجازية تفضي إلى أساطير والأساطير تصبح محدّدة أكثر فأكثر نتيجة لما تمليه خاصية الشعور باستمرار لتتحول بالتالي إلى مفاهيم ميتافيزيقية»[669]، مثلما هوالأمر في مفاهيم الوجود، والاغتراب، والحب،

666 - يان موكاروفسكي: اللغة الشعرية من حيث هي لغة وظيفية ومن حيث هي مادة، ترجمة: كمال أبوديب، مجلة «كلمات»، ع7، 1986، ص90.

667 - خيري منصور: أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1987، ص20.

668 - نفسه، ص18.

669 - بيتر مونز: حين ينكسر الغصن الذهبي، بنيوية أم طبولوجيا، ترجمة: صبار سعدون السعدون، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص152.

والحزن، واليأس، والقلق، والخوف، والموت.. التي تشكّل أرضية موضوعاتية خصبة لأيّما كتابة شعرية جذرية، وتتيح لها أن تتقاطع، في فضاء ميتافيزيقي واحد، مع كثير من النصوص الأسطورية. ف «الشعر إن هوإلاّ صنف من تحفيز موجّه، إنه لغة لواقعية ميتافيزيقية، وكل كتابة، بما هي مجانسة للقول والعيش، إلاّ وتمتلك ميتافيزيقاها»[670]. وعلى نحوما يجري في التأويل الشعري، إذ تحوز الميتافيزيقا الشعرية، بمقتضى التماثل الناجز بين بنية الشعر وبنية الواقع وليس من منظور الانعكاس أوالتبعيّة أوالظليّة، على صفة دالة أكيدة، لكونها تستثير، بشكل من الأشكال، الواقع الخارج - شعري، فكذلك الشأن في أيّ تأويل أسطوري، بحيث «رغم أن حقيقة الأسطورة هي حقيقة ميتافيزيقية، فإن من الأفضل أن تؤخذ مأخذا جادّا لأنها تميط اللثام عن حقيقة مهمة من حقائق العالم القديم وإن كان يتعذر إثباتها»[671].

قد نذهب إلى القول بأن العهد الأسطوري قد ولّى، إلى غير ما رجعة، بأثر من انخراط التفكير الإنساني في آفاق التوحيد الديني، ذي المصدرية السماوية، والتفلسف، والعلم، بيد أن هذه السيرورة لم تلغ، أبدا، تجذر البشرية المكين في حقيقة نشأتها الأسطورية البدئية، الأصلية، و«كما أن الوجود - «في» - العالم هوالأسلوب الرئيسي لوجود الإنسان، فكذلك يمكن أن نقول إن الوجود - «في» - الأسطورة أسلوب أساسي في وجوده»[672]. فعلا أمكن الإنسان، على مدى سيرورته التمدّنية الطويلة، أن يبدّل وسائط نظره إلى العالم، وأشكال فعله فيه / انفعاله به، متنقّلا، بتؤدة، من أفق الأسطورة، في فجر كينونته، إلى أفق الفلسفة، فأفق العلم، وفي أثناء هذا التنقّل استطاع أن يراكم رصيدا هائلا من الأفكار والخبرات النّيرة، التي لن تفيده، مع ذلك، سوى في التمويه على نقص معرفته الذي كان، وما انفك، يستشعره، كما أنه حقق انتصارات جمّة على الطبيعة، التفّ بها، ولا يزال، على تلغّزها المتجدد المحيّر، مستعيدا كل مرة، وهويأخذ بتلابيب ارتقائه الحضاري نفس تلك الخشية الكونية الأولى التي من صلبها تهيّأ لأسلافه السحيقين مناوشة شؤون الخليقة والتحرش باكتنافاتها.

كذا «تجتمع في الأسطورة عناصر بدائية تمثل الكثير من النشاطات العقلية التي يمارسها الإنسان في الحاضر، وبسبب من قدم الأسطورة وتوغّلها في تربة الروح الإنساني وتغوّرها في أعماقه، يمكن أن نشبهها ببذرة العقل الأولى التي ما إن كبرت وترعرعت حتى

670– Henri Meschonnic: Pour la poétique 1, essai, Paris, Le chemin, N·R·F, Ed· Gallimard, 1970, p· 67

671 - د. مفيد العابد: الأسطورة.. فكر وخيال وواقع، مجلة «المعرفة»، س21، ع241، مارس1982، ص152.

672 – جيرد براند: العالم والتاريخ والأسطورة، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، مجلة «فصول»، المجلد4، ع1. أكتوبر – نونبر – دجنبر1983، ص113.

ظهرت منها العلوم والفلسفات والآداب والتاريخ والحكمة»[673]، بل وأكثر من هذا ف «إن الإنسان الحديث باستعادته لوعيه برمزيته الإناسية - الكونية الخالصة، التي لا تعدوكونها مغايرة للرمزية القديمة، سيأخذ بعدا وجوديا جديدا تجهله تمام الجهل الوجودية والتاريخانية الحاليتان»[674]، لأنه بانخلاعه عن جملة الغشاوات التي غلّف بها كينونته سيتموضع ثانية، صافي الذهن والوجدان، في المركز من الحالة الجوهرية المتباعدة، المتروكة وراء ظهره، التي قامت من تقاطع طفولته الوجودية مع طفولة العالم، أي جرّاء تكافؤ طزاجتين، طزاجة الكينونة وطزاجة الأشياء. فبإدراكه، أي الإنسان الحديث، لجوهرية توضّعه الأونطولوجي الذي لن يفلح التمدّن، مهما بلغ شأوه، في نصله من لاوعيه البدئي، الراكد، سيتأتّى له التصالح مع أوّلية تعرّفه على ذاته، ومع أبجدية تلقّيه للعالم، سواء بسواء، «وهذه هي أصالة التفكير الأسطوري أن يلعب دور التفكير التصوّري»[675].

وعليه فالأسطورة تملك، من هذه الوجهة، نفس الخاصية التأطيرية التي أضحت تتمتع بها الإيديولوجيا، في المجتمعات الإنسانية الحديثة، من حيث اشتراع الأفكار والقيم أومن حيث تقنين الوجدان العام، وذلك اعتمادا على ما يصطلح عليه، في الدرس السوسيولوجي، بالأجهزة الإيديولوجية التي غدت جزءا لا يتجزأ من السلطة الاعتبارية للدولة الحديثة. «إن التواشج بين الأسطورة والإيديولوجيا لهوإذن من الوضوح بمكان: إنهما تتأسّسان ضمن مسلسل إمالة، لا ينقطع، للواقع، ومن داخل حركة تعوّج بين المعيش وبين المفكّر فيه»[676]. كلتاهما تنطلق من الأرضي صوب المجرد وفقا لاستراتيجة تثبيتية لجملة من التلوينات، والإسقاطات، والتخريجات، يراد بها تكييف واقع معين، هذا الواقع الذي يجد سنده التصوري في عناية سماوية، فوقية، في حالة الأسطورة، ودولتية، أوحزبية، كما في حالة الإيديولوجيا، تريد للناس أن يعتنقوها اعتناقا قدسيا، لكنهما تختلفان في إجراء هذه الاستراتيجية، «بمعنى أن المسلسل الإيديولوجي يسلك حركة معاكسة قطعا للمسلسل الأسطوري «أواجينيا - أسطوري»». ففي حين تعتبر الأسطورة «سيان كانت سياسية أوشعرية» اللغة الجمعية للإنسان المبدع الذي يسعى،

673 - خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان1998، ص96.

674- Mircea Eliade: Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 45

675 - كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: د. عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص41.

676- François Laplantine: Les trois voix de l'imaginaire, Le Messianisme, La Possession et L'Utopie, Etude Ethnopsychiatrique, Paris, coll. JE, Ed. Universitaires, 1974, p. 75-76

عبر عمله، إلى إغداق الدلالات على العالم، وعلى العلائق الاجتماعية، تلوح الإيديولوجيا كما لو أنها، على حدّ تعبير رولان بارت، «لغة متنحلة»، متحجّرة، أي لا هي سياسية ولا هي شعرية، وهذا ما يجعل منها دائما جنّة - جحيما لتأمين الماهيات»[677].

للاعتبارات التي ذكرنا كان ميل الممارسة الإبداعية إلى أسطرة الجغرافيات، والتواريخ، والذوات، والحيوات، والمواقف، استمساكا من المبدعين بالقبض على لحظات ومعالم التجوهر الأكثر صميمية في الوجود الإنساني، بما هي المعبر الأليق إلى المناطق والأغوار اللامنظورة من كيانية الأفراد والمجتمعات. «فالحديث عن الحاجة إلى أسطورة، في حالة كاتب خيالي، إشارة إلى شعور بحاجته إلى الاشتراك في مجتمعه»[678]. ولأن كل مجتمع تحكمه أسئلة جمعية تتطابق وحاجات مرحلية: تاريخية، وسياسية، وإيديولوجية، وأخلاقية، وثقافية.. فإن الأفق التمخّضي، التحوّلي، والابتعاثي، الذي انتظم أسئلة المجتمع العربي، خلال الخمسينات، مثلما انتظم تطلعات مجتمعات أخرى كانت في طور النهوض، ما كان له سوى أن يستقطب إلى رحابه، على صعيد الفعل الشعري، شعراء كانوا معنيين، حدّ الوثنية، بقيام مجتمعهم من كبوة حضارية اتخذت صورة قحط رمزي عمّ الأبدان، والعقول، والعواطف، وتفجيره لطاقته التاريخية المحجوزة بسبب عوامل الاستعمار، والاستغلال، والجهل، والبؤس، ولعل هذا ما يفسر ولاء شعرية الريادة للأسطورة الدموزية - التموزية - لأنها تقدم معادلا رؤياويا ملائما لحاجات - انتظارات مرحلة كتلك. ف «انطلاقا من كونه وريثا لعقل - قدموس، سيكتشف السياب إليوت وفريزر. إنه سيحسب نفسه مقيما في أرض إليوت الخربة واللامجدية، مثلما سينظر إلى ذاته، عند فريزر، كما لو كانت بوابة للتاريخ، وجها ونبعا تينع بفضلهما تلك الأرض، الأرض الخراب»[679].

إن العقيدة الإحيائية لجيل الرواد ستجد في أسطورة الموت والانبعاث البابلية، التي هي بمثابة استنساخ يكاد يكون حرفيا لأسطورة الموت والانبعاث السومرية[680]، مادة ثرية لتصييغ

677- Ibd., p. 76

678 - أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق1972، ص248.

679- Slimane Zeghidour: La poésie arabe moderne entre l'islam et l'occident, Paris, Ed. Karthala, 1982, p. 219

680 - فإلى السومريين تعود الملكية الثقافية لهذه الأسطورة، إذ «ظهرت في ثقافة جمدة نصر الأسطورة الأمّ التي كانت مركزا للميثولوجيا السومرية المتمثلة بنزول إنانا إلى العالم السفلي، ثم نزول ديموزي، وتمثيل دورتي السنة الربيعية والصيفية.. وصارت هذه الأسطورة فيما بعد واحدة من أهمّ أساطير العالم القديم التي تمثلتها

لغة شعرية متفائلة، تبشيرية، تراهن على عالم حيّ، متحرك، يرتدي نضارة رمزية شبيهة بتلك التي سيضفيها المتخيّل الأسطوري البابلي على الأرض وهي في عزّ فصل الربيع. «هكذا جاء شعر السياب في تحركه بين الموت والولادة، راسما الطريق التي تبدأ بالأرض وتنتهي بالأرض، مستجلبا ما في أعماق الروح العربية من تعاطف مع الموت وانفتاح على الماوراء وتمزق ما بين الزمني والأزلي، تعاطفا يكشف عن شهوة الحركة والتحول عبر الموت المحيي. وفي هذه الشهوة قلق مناقض للسعادة بالمعنى الديني ومحاولة لانتزاع القدر من يد الغيب والسيطرة عليه والوقوف في وجه سيرورة الأمور سيرورة محتمة الاتجاه وتبشير بسعادة من صنع الإنسان»[681].

ولاشك في أن التجربة الشعرية لبدر شاكر السياب، لكونه أبرز ممثل لشعرية الريادة، تجسد، أفضل تجسيد، المنزع الرؤياوي، الدموزي - التموزي - الذي استحكم، بضغط من حاجات - انتظارات المرحلة الموصوفة، في النص الشعري الريادي. فمساوقة منها لهذا المنزع

ثقافات الشعوب بأشكال مختلفة».
- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان1998، ص139.
وهكذا ف «في العصور التاريخية تجسّد إله الخصب في الأسطورة والطقوس السومرية والبابلية في إله شاب وراع سماه السومريون دموزي «DUMUZI" «دمو: ابن، زي: مخلص» بينما كان "الثور الوحش" أحد ألقابه العديدة».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص34.
على أن «اسم الإله دموزي هوشكل مختصر لاسمه الكامل دموزي - أبسو«DUMUZI-ABZU» الابن الصالح لمياه المحيط «تشير مياه المحيط هنا إلى مسكن إله المياه آنكي»، ممّا يعزّز صلة الإله دموزي بإله المياه ويثبت في نفس الوقت أن دموزي ودموزي - أبسوهما اسمان لإله واحد، كما أن المآثر الدينية السومرية تنسب دموزي إلى أب هوالإله آنكي».
- نفسه، ص39.
أمّا بخصوصها هي ف «من المعروف عن الإلهة إنانا «عشتار»، حسب قوائم الأنساب الإلهية أنها ابنة سين «SIN» إله القمر، وأن أمها الإلهة ننكال «NINGAL» وأن لها أخا هوأوتو«UTU» إله الشمس».
- نفسه، ص57.
ومن ملابسات قصة نزولهما إلى العالم السفلي، التي سبق أن أوردنا بعضا من فصولها، تتبلور عقيدة الموت والانبعاث الأسطورية التي أراد منها السومريون، والبابليون من بعدهم، تقديم تأويل للتغايرات الفصلية التي تمرّ بها الطبيعة. فمعلوم «أن الربيع سرعان ما ينتهي ليحل مكانه الصيف بشمسه المحرقة ورياحه اللافحة وآنذاك تختفي الخضرة وتزول كل مظاهر التجدّد والعطاء. وقد كان هذا في عقيدة سكان وادي الرافدين نذيرا بموت الإله دموزي ونزوله إلى عالم الأموات ليبقى هناك نصف عام أي لموسمي الصيف والخريف».
- نفسه، ص167.
ثم ليعود مجدّدا إلى الأرض فيمكث فيها طوال المدة التي يستغرقها فصلا الشتاء والربيع.

681 - دكتورة خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت1982، ص134.

ستجترح شعرية الريادة لنصّها طرزه اللفظية، والإيقاعية، والموضوعاتية، والتخيّلية، ممّا يوفر للسّنن الرؤياوي الدموزي - التموزي - أن يكون ركنا بنيويا فاعلا في نصّيتها. وعلى قدر ما يشرط هذا المنزع الأعمال الشعرية لكل من بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وشاذل طاقة، فإنه يوجّه، بالموازاة من هذا، أعمال الملاصقين توجيهه لأعمال فئة عريضة من الشعراء العرب[682]، الذين لمعت أسماؤهم بعد الرواد العراقيين بسنوات قليلة، وذلك لانتمائهم المشترك إلى وجدان إحيائي عام. فقد يوظفون قناع تموز البابلي، أوأدونيس الفينيقي / اليوناني، أوبعل الكنعاني، أوأوزيريس المصري، أوآتيس الحثي، وقد يميلون نحورمزية الخضر، القدّيس الإسلامي، أوالمسيح، أوالحسين بن علي، أولربّما استثمروا استعارية الماء، أوالعنقاء، أوالفينيق، لكن ما يلحمهم فعلا هومسؤوليتهم الشعرية حيال وضع تاريخي مرتجّ كان يستحث دفعة رؤياوية قوية تخدم يقين الانبعاث الهوياتي ومبتغى الجدارة الحضارية.

إذا كان هذا شأن جيل الرواد، والملاصقين، فإن جيل الستينات العراقي، المتخم إحباطا وانكسارا، والنافض ليديه من أيّما تبشير رؤياوي، لم يكن مهيئا، لا تاريخيا، أوسياسيا، أوإيديولوجيا، أواجتماعيا، أوثقافيا، لإعادة إنتاج رؤيا شعرية منحازة للحياة كالرؤيا الدموزية - التموزية -. كذا ستشكّل الرؤيات المتصلة باليأس، بالاستحالة، و، بالتالي، بالموت، مصبّات موضوعية لشعرية هذا الجيل المنقطع فكريا عن تفاؤلية الرواد انقطاع منجزه الشعري عن منجز الريادة وتراثها. إن الرؤيات البروميثيوسية، والنرسيسية، والأورفية، هي ما كان، إذن، بوسع جيل شعري مأساوي، أعفى مخيّلته من عنت التشبث بيوطوبيا الانبعاث، أن يلبي / يملأ بها حاجات - انتظارات مرحلته هو، هذه المرحلة الظلامية التي لم يكن في طاقتها، هي الأخرى، سوى أن تغتال الآمال والتطلعات، إن قطريا أوعربيا أوإنسانيا، وذلك على منوال ما تختزله هزيمة 1967 القومية وذيولها الفكرية والروحية الكارثية. وباعتباره جيلا راديكاليا غير مهادن أومساوم في مسألة استحقاقه الحداثي، إذا ما قورن بجيل الرواد، فإن انقطاعه، التصوّري والإبداعي، عن شعرية الريادة سيكون من تبعاته الأساسية، والمنطقية في آن، انسحاب نصوص شعرائه من منطقة الاستسهال الرؤياوي وانضواؤها إلى منطقة العسورة الرؤياوية، أولنقل من دائرة الرّخاوة الاستبصارية إلى دائرة التغوّر الاستبصاري، ذلك أنه كلما نضج سؤال الحداثة حول نصّيتها إلاّ وتعمقت قطيعتها مع أخلاقية الاستبشار التاريخي، واقتربت، في خطوها المتقدم، من الجذر الأصيل للرؤيات الشعرية المتجاسرة، جذر اليأس، والاستحالة، بله الموت.

682 - لا بأس من التذكير هنا بأسماء بعينها، تمثل أعمالها الشعرية في مجملها، أدق تمثيل هذا المنحى الرؤياوي، كيوسف الخال، وأدونيس، وخليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا، ونذير العظمة.

«فلا وجود لنزعة إنسانية شعرية في الحداثة: ذلك أن هذا الخطاب الناهض مشحون بفيض من الرعب، أي أنه لا يموضع الإنسان في ارتباط مع الآخرين، وإنما مع الصور اللاإنسانية القصوى للطبيعة، مع السماء، الجحيم، المقدس، الطفولة، الجنون، المادة الخالصة إلخ...»[683]. إن انتفاء إمكانية تحقق الذات والمجموع تحققا على مقاس الحلم الشعري، وفي منتهى شسوعه واندفاقه، يبقى الاستخلاص الوحيد الممكن بالنسبة لقصيدة شاءت لها حيثيات ولادتها أن تنوء، تعبيريا، بأوزار مرحلة خيّمت عليها سوداوية مطبقة، ومن ثم فإن «القبض على روح مرحلة ما والإصغاء العميق إلى إيقاعها هو حداثة بامتياز»[684].

ففي مقابل الرؤيا الدموزية - التموزية -، التي انتظمت شعرية الريادة، ستنفتح التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر على رؤيا أكثر استيفاء لروح العقد الستيني، وأقدر اختبارا، كذلك، لحداثة الكتابة ورهاناتها البعيدة الشأو، هي الرؤيا الأورفية. «إن أورفيه هو نموذج الشاعر باعتباره محرّرا ومبدعا. إنه يقيم في العالم نظاما رفيعا، نظاما بدون قمع، وفي شخصه يتحد إلى الأبد كلّ من الفن والحرية والثقافة. فهو شاعر الخلاص، وهو الإله الذي يأتي بالسلام والطمأنينة حين يسالم ما بين الإنسان والطبيعة، ليس بأداة القوة ولكن بالغناء»[685]. وحينما يدرك، عقب ضياع يوريديس منه، تعذر صيانة الوجه الإلهي الأكمل للعالم، يعي، ضمنيا، أن الوجود برمّته ليس غير برهة وجيزة مسترقة، ليس إلاّ، من زمن الموت، و، بالتالي، من مطلقيته، ولهذا تظل الأورفية «مرتبطة بعالم مدفون تحت الأرض، وبالموت، وفي أفضل حالاتها إن هي إلاّ صور شعرية، مخصّصة للروح والقلب. ولكنها لا تحمل «رسالة» ربما ما عدا هذه الرسالة السلبية التي تقول إنه لا يمكن الانتصار على الموت»[686].

إن غلبة الموت، سطوته وعتوّه، هي القضية الجوهرية في الأسطورة الأورفية، و«الرؤيا الشعرية لابد أن تستند إلى قضية جوهرية، أو انهماك صميمي يملأ كيان الشاعر، ووجدانه وقصائده. وهذا الشاغل ليس فكريا فحسب، بل جمالي ونفسي أيضا، ينعكس في منهجه

683- Roland Barthes: Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1972, p. 39

684 - خيري منصور: أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1987، ص18.

685 - هربرت ماركيوز: إيروس والحضارة، ترجمة وتعليق: مطاع صفدي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع2، ربيع1988، ص10.

686 - نفسه، ص8.

الشعري، ويختزل صلته بالدنيا، ويضفي على وجوده الفردي معنى شاملا»[687]. والموت في عمقه الأورفي لا يمكن أن تتولاه سوى التجارب الشعرية المتكاملة البنيان[688]، ذلك أن رحابته الرمزية تستدعي، من بين ما تستدعيه، محفلا نصّيا واسعا، قادرا على استيعابه وتدريجه، وئيدا، طوال عمر كتابي ملموس، إذ «الرؤيا التي تنبثق عن همّ كياني كهذا لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة، بل لابد من تشظّيها في أعمال الشاعر»[689].

هكذا ستنبسط الرؤيا الأورفية، عند حسب الشيخ جعفر، على فرش نصي عريض قوامه خمسة دواوين شعرية، وبالصيغة البنائية المتماسكة التي تمّ بها انبساطها وفّقت تجربته الشعرية إلى إنجاز قطيعتها مع شعرية الريادة. فعلى امتداد ديوان «نخلة الله»، وإلى حدود قصيدة «قهوة العصر»، التي تحتل المرتبة ما قبل الأخيرة في تسلسل قصائده، كانت السيادة الأسلوبية لجملة شعرية غنائية - بسيطة يطغى فيها صوت الضمير الأول، مثلما ينحشر معها الملفوظ الشعري في رقعة تركيبية على درجة من التقلص، لكن انطلاقا من هذه القصيدة بالذات ستغدوالسيادة الأسلوبية في المتن لصالح جملة شعرية درامية - مركبة، تعددية في أصواتها، يستطيل بفضلها الملفوظ الشعري على مدى تركيبي على جانب من الانفراج. هذه الجملة لن تلبث أن تستكمل هيئتها المعقدة لمّا تشرع، بدءا من قصيدة «قارة سابعة»، بديوان «الطائر الخشبي»، في استغلال تقنية التدوير الإيقاعي التام، وذلك بعد نفاد فترة تربصها، جزئيا، بهذه التقنية ضمن ثلاثة قصائد سابقة، من نفس الديوان، ثم وهي تتخلى، في ديوان «زيارة السيدة السومرية»، عن تجزيئية المشابهة لفائدة كلّيانية التخيّل، نضيف إلى هذا، بطبيعة الحال، ما كان من اغتنائها، وعلى أكثر من صعيد، سواء بموارد موازاة - نصية أوبأخرى تناصية، وذلك بالنظر إلى ما سيصير لهذا الصنف من الموارد من حيوية فائقة بعد انتصاب حاجة المتن إلى اقتصاد

687 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حداثة الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة. بغداد1987، ص17.

688 - كون ديوان «أرواح وأشباح» لعلي محمود طه يتضمن، مثلا، قصيدة لا تخلومن قرائن أورفية عنوانها «المرأة والفن»، فهذا لا يفيد، بتاتا، اندراج التجربة الشعرية المتكاملة لهذا الشاعر الرومنتيكي في دائرة الرؤيا الأورفية، ولوأن الشعرية الرومنتيكية العربية كانت هي السبّاقة، فعلا، إلى استثمار جمالية الأداء الأسطوري في الشعر العربي الحديث. ويمكن أن نضيف إلى هذا المثال حتى ما يتواجد، في حظيرة الشعر العربي المعاصر ذاته، من قصائد مفردة، غير مطعون في أورفيتها، لكنها تبدوذائبة، عن الآخر، في الزخم الرؤياوي الدموزي - التموزي - للتجارب الشعرية التي تنتمي إليها، نموذج هذا قصيدتا « شبّاك وفيقة «، و«دار جدّي»، من ديوان «المعبد الغريق»، لبدر شاكر السياب، وقصيدة «هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي»، من ديوان «الكتابة على الطين»، لعبد الوهاب البياتي، وقصيدة «أورفيوس»، من ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»، لأدونيس..

689 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حداثة الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة. بغداد1987، ص17.

تصييغي مركب يتماشى وتراكب الاشتغال الرؤياوي ودināميته.

ما يستفاد من هذه التحولات أن التجربة الشعرية سوف تسلك في ترسيخ قطيعتها مع جملة الرواد الشعرية مسلكا متدرجا، بمعنى أنه كلما اطردت حركيتها البنائية والنصية إلاّ وتحققت لها من ذلك جملة مكتسبات تجريبية تمس اللغة، والتركيب، والإيقاع، والتخيّل، والتوازي النصي، والتناص، تنقطع، على إثرها، شيئا فشيئا، عن تلك الجملة، وعن اشتراطاتها الأسلوبية الثابتة. فالقطيعة الشعرية، كما سبق وأن أوضحنا، لا تتأتّى هكذا جاهزة وعلى حين غرّة، بل إنها تتبلور بكيفية بطيئة وتتقوّى من داخل تفاعل النص الشعري المنقطع مع مخلفات ماضيه الشعري، موضوع القطيعة، وصولا إلى لحظة الانقطاع الكلي.

إن بداية التجربة الشعرية ستظل، على شاكلة ما حصل في باقي تجارب شعراء الجيل الستيني، مقيدة، إجمالا، بطوابع أسلوبية تحدّرت إليها من شعرية الريادة ومن تصورها لمسألة البناء الشعري، لكن إن نحن أردنا التدقيق فسنقول إن انطباعها الأقوى سيكون، في واقع الأمر، بطريقتي كلّ من بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، في تشييد الجملة الشعرية. بالنسبة للأول على منوال ما يعنّ في دواوين «أزهار ذابلة»، و«أساطير»، و«المعبد الغريق»، زيادة على بعض القصائد في ديوان «أنشودة المطر»، أما بخصوص الثاني فوفقا لما يتلامح في دواوين «أباريق مهشمة»، و«المجد للأطفال والزيتون»، و«كلمات لا تموت»، ثم «النار والكلمات». وبتعبير آخر فقد انطبعت بنفس الانحجاز التعبيري الذي يرتد، عند السياب، إلى كون «الشحنة الانفعالية للشاعر تبدومرارا وقد بلغت من الاحتداد ما يجعل البناء مشوبا بتكرارات واسعة، غير متحكّم فيها، لمتواليات تركيبية - إيقاعية مجافية بوضوح سيان للفوران الدلالي أولمفعولها المتقصّد»[690]، وبصفة عامة فقد «بقي السياب، في معظم قصائده، ضمن التراكيب والصيغ التقليدية»[691]، في حين يتصل هذا الانحجاز، لدى البياتي، باختياره «لنمط شعري غنائي ونضالي دفعة واحدة»[692]، الشيء الذي سيردف إلى ما يشرط جملته الشعرية من بساطة، وانكماش نصي، نبرة شعائرية عالية يتأدلج معها الكلام الشعري بدل أن يرتفع مؤشر

690- Kamal Kheir Beik: Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires, coll. Arabiyya, Publications orientalistes de France, 1978, p. 34-35

691 - دكتورة خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت1982، ص138.

692- Kamal Kheir Beik: Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires, coll. Arabiyya, Publications orientalistes de France, 1978, p. 26

انزياحه التخيلي.

وعلى الغرار من شعراء جيله فإن جملة شعرية بهذه المواصفات ليست سوى إمكانية بنائية متواضعة إن هي قيست بالإمكانيات البنائية المحتملة، الكامنة في ماهية القصيدة العربية الجديدة. ففي المجال العلمي، مثلا، «لا يمكن اعتبار القسمات الأشدّ بروزا دائما القسمات الأكثر تحديدا، بحيث يلزم التحلّي بشيء من التماسك إزاء وضعية تسفر عنها أوّل مخابرة»[693]، وفي الكتابة الشعرية العربية الجديدة ستتوجه عناية الستينين العراقيين إلى ما هوأبعد من المقترح الشعري الأوّلي للريادة، ولإدراك هذه الغاية سوف يعتنق الشاعر، ككافة مجايليه، مبدأ التجريب الشعري المتواصل بغرض ألاّ تستمر جملته الشعرية أسيرة قسمات بنائية ونصية، هي أقصى ما اقتدرت شعرية الريادة على تشخيصه في مضمار تمثلها المرتبك، والقنوع، لحرية الإبداع الشعري. وبالتجريب سيتسنى له أن يهيئ لتجربته الشعرية سبيل انقطاعها عن الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، الآيلة إلى السياب، والبياتي، بوجه خاص، وإلى كلّ الشعراء المحسوبين على شعرية الريادة، بوجه عام.

إن انعطافه نحورؤيا شعرية بديلة للرؤيا الدموزية - التموزية - سيرغمه على تلمس إمكانية بنائية أرحب من ضيق الجملة الشعرية الغنائية - البسيطة، ومتى ما استوفت التجربة مركبيتها الشعرية، بعد جنوحها نحوكلّيانية التخيّل، في ديوان «زيارة السيدة السومرية»، توفّر لها أن تتوّج تنصّلها الفعلي من ماضيها الشعري، الذي كانت قد أعلنت عنه منذ قصيدة «قهوة العصر»، بما هي بداية قطيعتها الجذرية، وتلقى هيئتها الحداثية المتطلبة، وذلك بما لا يدع مجالا لأيّ ارتكاس خلا ما كان من نتوءات نصية لا تكتسي أية صبغة تداخلية لأنها محض تجليات للاوعي نصي، ورؤياوي، عبره تسترجع الأنا الشعرية ذاكرتها العدنية التي يمثل ديوان «نخلة الله» وعاءها الشعري الأنسب. وإذن فمن الانقطاع التركيبي، إلى الانقطاع الإيقاعي، إلى الانقطاع التخيلي، كانت التجربة الشعرية تسير قدما نحونضوجها الشعري، آبهة بفاعليتها العتبانية لما تخوّله لها من امتياز تداولي يخدم، بلا ريب، مراميها الإقرائية والتثقيفية، ولما تفتحه في وجهها من تصاديات تناصية منتجة، حريصة، في ذات الوقت، على فاعليتها التناصية الصريحة، وذلك إشباعا منها لأنسجتها الشكلية، والدلالية، والرؤياوية، على نحوتتراءى معه الفاعلية التناصية في تجربتي السياب، والبياتي، بل وفي شعرية الريادة بأتمها، محدودة مرجعيـ وقاصرة إجرائيا. إن التعقيد يعدّ «عنصرا أساسيا في طبيعة العمل الشعري الضخم أوالقصيـة

693- Gaston Bachelard: Le nouvel esprit scientifique, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1987, p. [illegible]

الطويلة، في حين أن البساطة «...» من طبيعة القصيدة الغنائية»[694]، والشاعر الحداثي، حقا، هومن يبلور، من خلال التجريب الواعي والطموح، «جهازا أدائيا يصدق عليه حكم الحداثة كلما أحسن فتق التراكيب وتوليد الدلالات ممّا يسمح بتفجير طاقات اللغة إبداعيا»[695].

إن الانبساط الرؤياوي الأورفي، المشار إليه قبل حين، ما كان له لينأى بالتجربة الشعرية عن المحيط الرؤياوي الدموزي - التموزي - لشعرية الريادة لولم تسنده الثقافة الأسطورية المتسعة، والرصينة، للشاعر، وتسلحه، في آن، بذهن متيقظ تجاه أيّ انزلاق غير مرتقب للكتابة الشعرية إلى مطبّ التعكز الكسول، الوخيمة عواقبه الإبداعية، على مجال، كالأسطورة، قد يتحول، إن لم يتقن توظيفه، إلى عامل استنزاف وهدر للطاقة الشعرية، أوإلى مجرد بذخ ثقافي متمحّل. إن الأسطورة جزء من الرصيد التراثي الإنساني، وأيّما استعمال شعري شائه أومتعسف لها قد يجلب من الأضرار البنائية، والنصية، والدلالية، والتخيّلية، ما يعسر على الكتابة تنحيته أوحتى علاجه. «فالتراث ليس شيئا نحفظه ونكرّره ببّغاويا، بل نحياه، ونستلهمه، وهذا يتطلب الهضم، والتّنخيل، والتمثل، والارتقاء به إلى صعيد قضايانا المعاصرة»[696].

فالرهان الرؤياوي في التجربة الشعرية يتعلق، أساسا، باختبار صلابة من هشاشة الاشتغال الشعري على أسطورتين اثنتين، من مرجعيتين ثقافيتين مختلفتين، هما، كما قلنا، أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، والتحقق، ضمنيا، من إمكانية إخضاع الأسطورة الأولى لنفوذ الثانية وتأثيرها، وذلك بما يفضي إلى إنتاج رؤيا أورفية صميمة، أي رؤيا منحازة للموت، في القلب من إطار أسطوري / رؤياوي مهيأ، على العكس، لخدمة معتقد ثنائية الموت والانبعاث. وعلى ضوء ما وقفنا عليه، مفصّلا، من أطوار شكلية ودلالية، تقلّبت فيها التجربة، يبدوجليا مدى الاقتدار الشعري، الذي أبان عنه الشاعر، سواء من حيث توليف أسطورتين متصادمتين، أصلا، أومن حيث استنفار سائر عناصر المتن ومكوّناته بهدف تركيز فعل الأسطورة الأورفية في مبنى الأسطورة الدموزية -

---

694 - الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص247.

695 - د. عبد السلام المسدي: في جدل الحداثة الشعرية، نموذج المفاصل، ضمن: الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، مؤلف مشترك مع د. سلمان داود الواسطي، وعبد الواحد لؤلؤة، وفاضل ثامر، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص13.

696 - سليمان كامل: الشعر العربي المعاصر بين الحداثة والتراث، مجلة «الكاتب العربي»، س3، ع10، 1985، ص38.

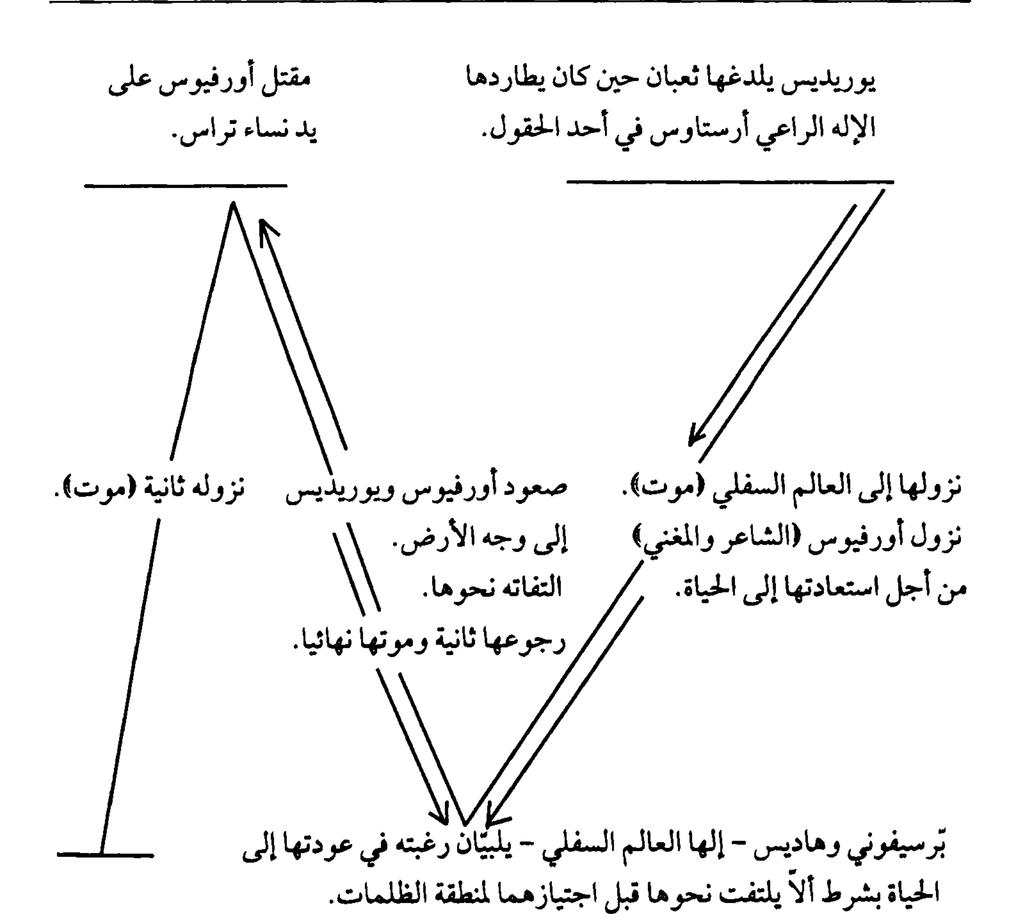
التموزية -، وتطويع وجهتها الترميزية كيما تصب في مبدأ الموت الذي لا انبعاث بعده على الإطلاق. فالاشتغال الشعري ينحو، في هذا الموقف المحدّد، منحى مضعّفا لا يخلو من شائكية، لأنه يقوم مقام اشتغال على أسطورة مرسوم لها أن تشتغل، هي من جهتها، على أسطورة ثانية، ثم تصريف الحاصل الرؤياوي المثمر في هذا المضمار لحساب استراتيجية انقطاعية، مبيّتة، عن الرؤيا التي تبطنها الأسطورة الثانية.

لقد رأينا كيف أن الخطاطة الرؤياوية لم تشذ، وهي في معرض انبنائها، عن نفس الاعتمال الذي صدرت عنه الخطاطة الشكلية، والدلالية، للتجربة الشعرية، بحيث جاء تخلّقها المتسق بناء على نوع من التدرّج التكويني، من صعيد النواتية إلى صعيد التمدّد، إثر اجتيازها لمنطقة الحدّ الرؤياوي، مثلما توافر من تعمّد إرفاقها، المرن، للاوعيها، وذلك توازيا مع تصميمها على إنجاز تمظهرات بؤرية، وأيقونية، واسعة. وفي غضون هذا التدرّج ستستفيد التجربة الشيء الكثير، لا فيما يخص فقط إحراز المكوّن الرؤياوي الأورفي للموسيته البنائية والنصية الوافية، ولكن أيضا على مستوى إعطاء التلفظ الشعري شكلا أليغوريا يجعل من الذوات، والمحكيات، والأزمنة، والفضاءات، عناصر متفاعلة داخل مرويّ ترميزي يتمحور حول الأنا الشعرية وإينانا، ويتواتر، متماسكا، في اتجاه أفق الموت، بما هو الأفق التلقائي للرؤيا الأورفية. فنحن «نحصل على أليغوري حقيقية عندما يشير الشاعر صراحة إلى علاقة صوره بأمثلة وأفكار»[697]، تندمج في بوتقة النص، متخذة هيئة موضوعات، متخيّلة، يتملّك بواسطتها المعنى انفرازه الشعري، إذ «لا يلعب الموضوع في العمل الفني سوى دور محور يتبلور حوله هذا المعنى الذي لولاه لظلّ غامضا»[698].

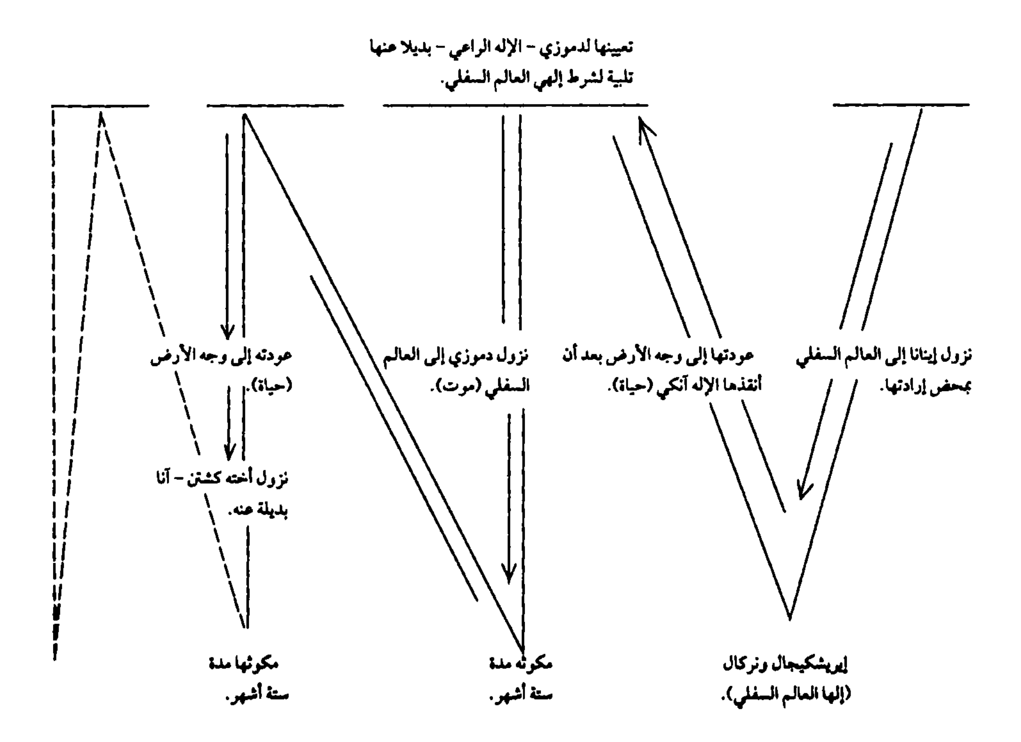
إن الأسطورة الأورفية تتخذ في أصلها المرجعي الترسيمة التالية:

697 - نورثرب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية. عمادة البحث العلمي، عمان1991، ص112.

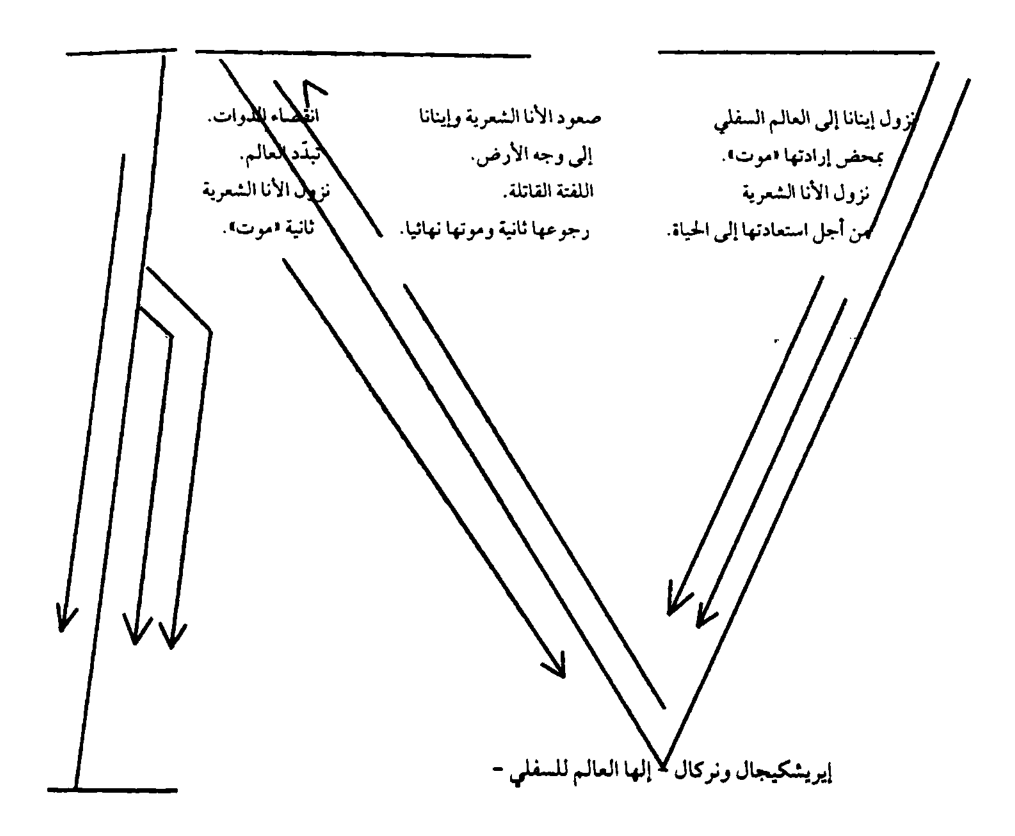
698 - يان موكاروفسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، مؤلف جماعي أنجز تحت إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، منشورات عيون المقالات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء1987، ص127.


يوريديس يلدغها ثعبان حين كان يطاردها
الإله الراعي أرستاوس في أحد الحقول.
مقتل أورفيوس على
يد نساء تراس.
نزولها إلى العالم السفلي (موت).
نزول أورفيوس (الشاعر والمغني)
من أجل استعادتها إلى الحياة.
صعود أورفيوس ويوريديس
إلى وجه الأرض.
التفاته نحوها.
رجوعها ثانية وموتها نهائيا.
نزوله ثانية (موت).
بّرسيفوني وهاديس - إلها العالم السفلي - يلبّيان رغبته في عودتها إلى
الحياة بشرط ألاّ يلتفت نحوها قبل اجتيازهما لمنطقة الظلمات.

أمّا الأسطورة الدموزية - التموزية - فتتخذ في أصلها المرجعي، هي الأخرى، الترسيمة الآتية:



وبأثر من إعمال الأسطورة الأورفية في بنية الأسطورة الدموزية - التموزية - سيتحصل النتاج الرؤياوي الأورفي، داخل التجربة الشعرية، وفقا للترسيمة أسفله:



فلقد اقتضى تكييف مقوّمات الأسطورة الدموزية - التموزية - مع محمول الأسطورة الأورفية إجراء جملة من المغايرات في النسق البنائي للأسطورة الأولى، منها إزاحة دموزي - تموز - وتمتيع الأنا الشعرية بهوية أورفية لا غبار عليها، وجعل نزول إينانا متبوعا بنزول الأنا الشعرية، واستحضار معطى الإشفاق الإلهي من محنة العاشقين الأسطوريين، وتعمّد اصطحاب الأنا الشعرية لإينانا، حين الصعود من العالم السفلي، وذلك حتى تحصل اللفتة الآثمة فترجع هي القهقرى وينفتح إثرها أفق واسع للموت تنضم إليه الذوات، والعالم، فالأنا الشعرية أيضا، بعد أن لم يعد هناك من مسوّغ لوجودها. «إن تعريف الأسطورة سيميائيا يفرض ألاّ يكمن معناها في العناصر المعزولة التي تدخل في تركيبها ولكن في الطريقة التي جمعت بها تلك العناصر»[699]. ومن خلال الصفة - الإله الراعي - التي أسبغتها الميثولوجيا السومرية على دموزي - تموز -، والأخرى - إلهة الحب والجمال - التي أضفتها على إينانا -عشتار-

699 - ماري زيادة: السيمياء والأسطورة، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع38، مارس1986، ص53.

لن تغدوالمتوالية الحدثية في قصة النزول السومرية أكثر من حبك مقنّن لعقدة الموت التي لن تلبث أن تنفرج بعد استنهاض مخرج الانبعاث. فنزولها إلى العالم السفلي ثم نجاتها المتعمّدة، أسطوريا، عقب تدخل الإله آنكي، واشتراط إيريشكيجال ونركال، إلهي العالم السفلي، تعويضها بنزيل آخر، لهي مجرد خطوات نحوفعل إماتة دموزي - تموز - لنصف سنة، وبعثه لنصف آخر، بعد أن تحلّ أخته كشتن - آنا محله، بما أنه التركيب العلائقي، الافتراضي، القمين، من المنظور الميثولوجي السومري، بالتشخيص الرمزي لتحول الأرض من حالة النضوب واليباس إلى حالة الرواء واليناعة. وحتى مع تحميل قصة النزول إينانا -عشتار- جريرة موت دموزي[700] - تموز - الموسمي، مقارنة مع الأدوار التي أنيطت بنظيراتها[701] في منظومة أساطير

700 -1 كذا «يصل موكب الإلهة إينانا إلى مدينة كوللاب «KULLAB» بالقرب من مدينة الوركاء. وكانت مفاجأة مدهشة لها أن تجد زوجها الإله دمّوزي جالسا تحفّ به مظاهر الإجلال وقد ارتدى أفخر الثياب. فأثار ذلك غضب الإلهة لأن زوجها لم يكن مكترثا، على ما يبدو، بما حصل لها من متاعب في رحلتها إلى العالم الأسفل. وتذكر النسخة السومرية في هذا الشأن أن الإلهة إينانا صوّبت إلى دمّوزي "نظرات الموت" وأشارت إلى من كان معها من الشياطين أن يأخذوه بديلا عنها إلى عالم الأموات».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص-119 .120

700 -2 وفي أغنية حبّ سومرية، تتغزل فيها إينانا بدموزي، نجد الإلهة العاشقة وهي تهجس بالمآل المفجع الذي ينتظر حبيبها:
- "يا ابن الملوك، أي [أخي، يا ذا الوجه الجميل]:
لقد أنقذت حياتك، لقد أنقذت حياتك،
ولكن، ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة !
أنقذت لك حياتك خارج أسوار المدينة، أي أخي
ولكن، ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة !
أنت الذي لم يستطع العدوّ بذاته رفع يده ضده؛
ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة !
- ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب، أناشيد الحب السومرية، نقله إلى العربية وعلق عليه: قاسم الشوّاف، قدّم له وأشرف عليه: أدونيس، دار الساقي، لندن - بيروت1996، ص140.

701- في أسطورة «أدونيس وعشتروت»، الفينيقية، يقوم خنزير برّي بقتل «أدونيس» فتنقذه «عشتروت» وتعيده إلى الحياة. وكان الفينيقيون يخوضون، خلال موسم قتله، في مناحة جماعية، بحيث ينحتون له تمثالا، يوشحونه بالخضر والفواكه، ثم يرمون به في أحد الأنهار، وعند حلول موسم انبعاثه يقيمون طقوسا احتفالية تيمّنا منهم بعودة الحياة للأرض. وفي أسطورة «بعل وآنات»، الكنعانية، يقتل «بعل»، إله الخصوبة، من طرف «موت»، إله العالم السفلي، فتخطط «آنات» لمقتل هذا الأخير، ولمّا يتم لها ذلك تأخذ جسده ثم تدقه إلى أن يصبح قطعا في حجم البذور فتزرعها كيما تستعيد أرض كنعان حلتها النضرة. أمّا في أسطورة «أوزيريس وإيزيس»، المصرية، فيعمد الإله / الشيطان «ست» إلى قتل «أوزيريس»، إله النشور، وتمزيق جسده إلى أربع عشرة قطعة، عدد أقاليم مصر القديمة، ألقاها في مواضع متباعدة من مجرى نهر النيل، لكن تعلق «إيزيس» بزوجها الإلهي القتيل، وحزنها، وبكاءها المستديم عليه، إلى حدّ أن منسوب مياه النيل كان يرتفع بفعل ما تذرفه عيناها من دموع، كان

الموت والانبعاث الشرقية القديمة، فإن بقاءها لتلك الفترة في العالم السفلي، ريثما ينزل هو، ستنجم عنه مضاعفات كارثية جمة، ذلك أن غيابها، باعتبارها إلهة الحب والجمال، بمعنى التناسل والخصوبة والبهاء، سينتج عنه موت شامل طوّق الأرض وذهب بحيويتها، هذا قبل أن تستولد قصة النزول، دائما، من حادث غياب - حضور إينانا - عشتار- المسلسل اللانهائي لحادث غياب - حضور دموزي[702] - تموز - مماشاة منها، طبعا، لسنن موت / انبعاث الطبيعة السّاري سريانا متأبدا.

إن الدفع بالأنا الشعرية إلى النزول في أثر إينانا سيؤدي إلى إلغاء تدخل الإله آنكي بقصد إغاثتها، أي إبدال صعودها من العالم السفلي بإقامتها الأبدية في رحابه، وتحويل مسلسل التناوب الرمزي بين حدّي الموت والانبعاث الذي يرسخه هذا الصعود، انطباقا مع المنظور الميثولوجي السومري[703] المذكور، إلى واقع من الموت النهائي تقصدت الثقافة

مما أكسبها عطف الإله «رع» فقرّ عزمه على إحيائه من جديد، لكن في صورة أرض خصيبة هي أرض مصر.

702 - في فترة لاحقة من تاريخ الحضارة العراقية القديمة سيقع نوع من إعادة الاعتبار لإينانا، التي سيضحي اسمها عشتار، وذلك بتبرئة ذمتها من مسؤولية نزول دموزي، الذي سيصبح اسمه تموز، وإكسابها نفس الأخلاقية الكفاحية التي اتسمت بها الإلهات الأخريات اللواتي كنّ قد فقدن، مثلها، أزواجهن، على نحوما ذكرناه عن «عشتروت»، و«آنات»، و«إيزيس». ف «بعد السومريين جاء الساميون ليجدوا كل هذه الصورة المأساوية أمامهم وليضيفوا عليها ويطوّروا فيها من نتاجهم الفكري حيث اكتسب موضوع موت «تموز» لديهم صفة رسمية في الديانة إضافة للمعتقدات الشعبية. ولما كانوا يعتقدون بوجود «تموز» مسبقا في العالم الأسفل، وفق ما كان متواترا في العراق القديم، فقد جعلوا من نزول «عشتار» إليه، من أجل إنقاذ زوجها منه، تلك الرغبة التي ظلت دفينة عندها وكانت تفصح عنها بتهديداتها المتكررة في النصوص البابلية ببعث الموتى كلهم لكي يكون «تموز» من بينهم فيعود لها».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص66-65.

703- بصدد المنظور الميثولوجي السومري إلى ثنائية الحياة والموت يمكن القول بأنه ينمّ عن انحياز واضح إلي الحياة، بحيث «نجد أن السومريين قد تعلقوا بها تعلقا شديدا إذ كان حبّ الحياة يعمّ المدينة السومرية في كل أشكالها ومظاهرها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية».
- نفسه، ص94.
فلقد «كان السومريون والبابليون قانعين بهذا لأنهم كانوا أناسا عمليين، متواضعين، يحبّون الحياة ويستمتعون بها فوق كل شيء، وكانت أعزّ أحلامهم العيش مخلّدين إلى الأبد».
- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص145.
لكن استغراقهم في الحياة لم ينسهم التفكير في الموت وتدبّر شأنه، «فما الذي كان يحصل بعد الموت ؟ تثبت الآلاف من القبور، بأدواتها وتجهيزاتها الجنائزية، الاعتقاد السائد عند سكان وادي الرافدين بوجود الحياة الأخرى. فقد حمل الموتى معهم أثمن عوائدهم وكانوا يتسلّمون الطعام والشراب من الأحياء».
- نفسه، ص145.
وهم بذلك، يستبقون، مع مطلق الموت، بذرة الحياة دفعا منهم لفكرة الزوال النهائي للكينونة، وهوما له صلة

الإغريقية، من جانبها، أن تكون الأسطورة الأورفية التعبير الأمثل عن رمزيته[704]، هذا من غير

بالتداخل الرمزي، بين حدّي الموت والحياة، على نحوما استشفوه من التبدلات الطبيعية التي كانت تغشى، بلا انقطاع، محيطهم المعيشي، إذ «كان وادي دجلة والفرات بلد التغيّرات الشديدة المفاجئة. فنفس الأنهار، جالبة الحياة، كان بوسعها أن تسبّب الكوارث، وفصول الشتاء غالبا ما تكون باردة قارسة أوجافة أكثر من اللزوم، ولم تكن رياح الصيف أكثر ملاءمة منها. ويمكن للأمطار الإعصارية أن تحوّل، في لحظات قليلة، سهلا ترابيا مجففا مهيّأ للزراعة إلى بحر من الطين. وفي أديم أيّ يوم جميل يمكن لعاصفة رملية أن تغلق السماء مسبّبة الدمار. وبمواجهة هذه الظواهر لقوى فوق طبيعية خارقة وجد سكان وادي الرافدين أنفسهم مرتبكين متروكين بلا حول ولا قوة. ولفّ إنسان وادي الرافدين القلق الشديد إزاء اعتقاده بأنه ليس هناك من شيء مؤكد».
- نفسه، ص147.
لهذا الحيثيات فإن «معاناة الآلهة والحداد عليهم كان يمثل تعبيرا عن التوتر الذي يميز ديانة بلاد وادي الرافدين القديمة بسبب القلق المتأصل من المصير المجهول والحزن على حتمية فقدان الحياة مع محاولة التشبث بها هربا من الموت».
- نائل حنون: مرجع مذكور، ص72.
وإذا ما كانت أسطورة دموزي - تموز - وإينانا - عشتار - تجسد، أبلغ تجسيد هاجس استمساك السومريين بالحياة ومداراتهم للموت، فإن لحظات اليأس التاريخي، التي مرّت بها مدنيّتهم، سوف تحتم عليهم الإقرار، ولوعلى مضض، بتأثل الموت في الحياة البشرية، وانضواء الإنسان، من دون الآلهة، إلى ماهية الفناء. ف «هذه الآلهة قدرت الموت بعد خلق الإنسان ليكون من نصيبه فقط، وهذا ما يتيح لي القول بأن هناك غاية أخرى من خلق البشر، إضافة إلى خدمة الآلهة، تلك هي ما يمكن اعتباره فدية الآلهة من الموت لتستأثر وتتفرد بالخلود».
- نفسه، ص53-52.
ومع أن جسد غلجامش كان ثلثاه من عنصر إلهي والثلث المتبقي بشريا، فإن هذا القسط الأرضي المتدني في كيانه هوالذي سيودي بحياته ويعديه بممات صديقه إنكيدو. ولقساوة الأمر «فإننا نجد جلجامش يرفض هذه الحتمية ولا يقبل أن يلاقي نفس المصير الذي حلّ بإنكيدووهنا تبدأ الثورة على الموت في أبهى صورها، حيث يهيم البطل على وجهه باحثا عن الخلود في سراب الصحارى».
- صالح العياري: ملحمة جلجامش، تجربة العقل الأولى، مجلة «المعرفة»، س24، ع287، يناير1986، ص48.
وبدلا من عثوره على الخلود الذي يرفعه إلى تمام الألوهية لن يغنم من تيهه المأساوي سوى يقين الموت، هذا الأخير الذي لا يقتصر على البشر كأفراد، وإنما تطول يده الفارعة حتى الشعوب، والأمم، والحضارات، وهوالصعيد الذي ستتناوله مسرحية «رثاء أور» التي أريد بها البرهنة على ما تستطيعه الآلهة من إبادة تتحطم معها مدينة بكامل مجدها الحضاري.

704 - وفيما يخص متخيّل الموت في ثقافة الإغريق، فكون «العالم كان جميلا بالنسبة لهم وكانت الحياة فيه شيئا بهيجا.. لهذا السبب على وجه الدقة بدا الموت رهيبا للغاية».
- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل1984، ص35.
ولهذا أيضا «لم يكن بوسع الرأي السائد عن الموت أن يلطّف هذا الوعي الحادّ بالفناء، فالموت لم يكن رقادا يحفه السلام، كذلك لم يكن الوجود الأفضل ولا الأكثر سعادة في العالم الآخر، وذلك على الرغم من أن البعض قد تبنّوا مثل هذه الآراء. وبصفة عامة كان من المعتقد أن الموتى يصبحون أشباحا لا تدبّ الدماء في عروقها، تهيم ضائعة في العالم السفلي، الذي كان أكثر هولا من أيّ شيء معروف على سطح الأرض. وفي مواجهة هذه الرؤية المحبطة للموت طرح الإغريق المثل الأعلى للموقف البطولي إزاءه «...» إن ما هوأكثر أهمية فيما يتعلق بوجهة النظر السائدة بين الإغريق عن الموت هواليأس والحزن الجليّان اللذان تنطوي عليهما الرؤية البطولية».
- نفسه، ص36.

أن تتحرج العاملية الرؤياوية الأورفية، في المتن، من نصب جملة من الأقنية التناصية في اتجاه نصين أسطوريين سومريين آخرين، هما ملحمة غلجامش، ومسرحية «رثاء أور»، يصوغان،

وإذا كانت الرؤية البطولية قد ترسخت في المعتقدات الإغريقية على يد الشاعر هوميروس، في عمليه الملحمين، «الإلياذة »، و«الأوديسة»، فإن الفلاسفة الإغريق، السابقين على سقراط، أوحتى أولئك الذين أتوا من بعده، سوف ينطلقون في صياغتهم للتفكير الفلسفي المنظم في إشكالية الموت من أرضية التراث الأسطوري، الأورفي أساسا، إذ «كان للعقيدة الأورفية، في صورتها الأرقي هذه، تأثير عميق في الفلسفة اليونانية. ويظهر هذا التأثير أوّلا عند فيتاغورس، الذي يوفق بينها وبين نزعته الصوفية الخاصة، ومن هذا المصدر الأول وجدت عناصر منها طريقها إلى أفلاطون، والجانب الأكبر من الفلسفة اليونانية، بقدر ما كانت هذه الفلسفة بعيدة عن الطابع العلمي البحت».

- برتراند رسل: حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة: د. فؤاد زكريا، سلسلة «عالم المعرفة»، ع62، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير1983، ص28-27.

وسواء تعلق الأمر بفيتاغورس، أوهيراكليطس، أوبارميندس، أوإمبادوكليس، الذين سعوا، كلّ من جهته، إلى الاقتراب من المعنى الملغز للفناء، أوبسقراط، الذي أعقبهم، بحيث سيرى «أن الإنسان مخلوق متناه وعابر، لكن عظمته تتمثل في تقبّله لوضعه الإنساني بحسّ المسؤولية وبقوة عارمة في مواجهة الموت».

- جاك شورون، مرجع مذكور، ص47.

أوبأفلاطون، الذي، وإن تشبث بفكرة الخلود، فهولم يتوان عن تمثل الجسد باعتباره عنصرا سالبا، وبما أنه، أي الجسد، «عائق لتحقيق المعرفة لأن حواسنا تشوّش رؤيتنا العقلية القادرة وحدها على رؤية نور الحقيقة فإن بلوغ المعرفة الحقة يغدوممكنا فحسب حينما تتحرر النفس من أغلال سجن الجسم وهذا هوالموت عند أفلاطون، إن الفيلسوف تساوره «الرغبة في الموت طوال حياته» بسبب تعطشه إلى المعرفة والحقيقة».

- نفسه، ص55.

أوبأرسطوالذي سيعتبر أن «ما يميز الإنسان عن الحيوان هوعقله... Nous أي قدرته على التفكير، والعقل إنما يأتي للإنسان "من الخارج" إنه العنصر الإلهي في الإنسان، وهووحده الذي لا يفني عند الموت «...» وعلى الرغم من أنه ليست هناك عناية إلهية ترعى سعادة كل كائن مفرد، وأن شخصية الإنسان لا تبقى بعد الموت، فإن أرسطوأحسّ بقوة بالغة أن للوجود الإنساني معنى، وأنه هامّ في تلك الخطة الكونية. فقد يكون الموت شرّا لكنه رغم ذلك ليس عبثا».

- نفسه، ص63.

أوبالأبيقوريين، أوالرواقيين، فإن القاسم المشترك بين مختلف المدارس والتيارات الفلسفية الإغريقية هوالإقرار بقوة الموت وبمطلقيته النافذة، مع حث الإنسان على التكيف مع واقع فنائه.

لكن في مقابل ما كان للأسطورة الأورفية من تأثير في الثقافة الإغريقية، وأيضا من باب تطلع الإغريق إلى حياة مؤمّلة تنبثق من صلب الموت سيتبنّون، عقب اكتشافهم لأساطير الموت والانبعاث الشرقية القديمة، تمثّلات تذهب إلى استيلاد رمزية الحياة من قلب رمزية الموت الطاغية، وهذا ما تعبر عنه، مثلا، أسطورة "ديونيزوس"، إله الخمر والبعث، الذي تقرن عودته إلى الحياة، قبيل فصل الربيع، بعودة الخصب والنعماء، وكذلك أسطورة "أدونيس وأفروديت"، بحيث تصور ما نشب من تنازع، حول الإله "أدونيس"، بين كلّ من "بّرسيفوني"، إلهة العالم السفلي، و"أفروديت"، إلهة الحبّ والجمال، وكحلّ منصف لهذا التنازع سيفتي الإله "زيوس"، بعد أن احتكمتا إليه، بأن يبقى عند "برسيفوني"، ميّتا في العالم السفلي، نصف عام، ونصفا آخر مثله عند "أفروديت"، حيّا في السماوات. فلقد «ولد ليثير هوى الإلهات: إنه من يقرّب فيما بين الآلهة والبشر، وهومن يبعث عاطفة متساوية عند كلّ من بّرسيفوني في العالم السفلي، وأفروديت السماوية، وبذهابه بين الواحدة والأخرى كان يجعل الأرض والسماء تتواصلان».

- Jean-Pierre Vernant: Mythe et Société en Grèce ancienne، Paris، Ed. Maspéro، 1974، p. 152

خلافا للأسطورة الدموزية – التموزية –، موقفا أونطولوجيا مشيحا عن الحياة ومتعاطفا مع الموت، الشيء الذي اكتسبت منه هذه العاملية، زيادة على عناصرها الترميزية الإغريقية المنشأ، عناصر إضافية استمدتها من نصين يتميان، كما الأسطورة الدموزية – التموزية –، إلى الثقافة السومرية.

ففي تضاعيف الشدّة الوجودية تتبلور الشدّة الرؤياوية، والرؤيا الأورفية باعتبارها مساومة جسورة للمتعذر، للمستحيل، تبقى مؤهلة، أفضل من غيرها، لتجسيد محنة فصيلة من الشعراء الخلاقين، المقدامين، في تقصي آثار المقدس، الحلمي، الجميل، الأكمل.. أي علامات كل الأشياء غير القابلة للتحقيق بالشكل الذي يتجاوب ومطمح التجوهر الشعري – الوجودي. وضمن أية وضعية رؤياوية جذرية «يحتاج الأمر إلى سعي متحمّس ومنفعل وراء الحقيقة والجمال، وهذا بالضبط ما جلبه التأثير الأورفي»[705]، ولأن مسعى من هذا القبيل لابد وأن يكون محفوفا بالكد، بالبذل، وبالمخاطرة، فإنه لا خيار للشعراء المنشدّين إلى ماوراء متعيّن الجغرافيات والتواريخ، غلافات الأبدان والأرواح، وأغشية الوقائع واللغات، من تحمّل الكلفة الرمزية الباهظة لمسعاهم، من خلال الكتابة الشعرية، إلى بلوغ نفس المبلغ الأورفي، المأساوي والمدمّر، وذلك بالنظر إلى كون أورفيوس «يرمز بالحريّ إلى الثمن المحتم على المبدع أداؤه انشراخا»[706]. إن شاعرا ومغنيا من عياره، بل وبصفته الشاعر والمغني الأول، بحسب الشاعر الرومنتيكي الفرنسي فيكتور هيغو، وكليم الآلهة ورسولها، كالنبي موسى في المعتقد الديني التوحيدي، مثلما قال عنه الشاعر اللاتيني هوراسيوس، والموهوب روحيا، العارف الوحيد، والمتسامي على شعب من الجهلة، على غرار ما امتدحه به الفيلسوف الألماني فريدريش شيلينغ، كان محكوما بتركيز عاطفته في امرأة استثنائية لا تضاهيها أية امرأة أخرى، هي يوريديس، ثم الارتفاع بها إلى مرتبة العالم الإلهي الذي أوكلت إليه مأمورية استنساخه فوق الأرض. وبما أنه ضيّع امرأته تلك فلا جدوى من رهن عاطفته بنساء أخريات دونها اكتمالا، بل ولا ممانعة حتى في أن يلقى مصرعه على أيديهن فترتكس أرض «تراس» – منطقة يونانية قديمة توجد حاليا ضمن التراب البلغاري – إلى فوضاها الطبيعية، وأهلها إلى عماهم الروحي.

إن يوريديس هي الوجه الأنثوي، الأمومي، لإقامة رمزية كان يريد منها أورفيوس، الشاعر والمغني، وقاية روحه من انحطاط المعيش الأرضي. ومن ثم يليق بنا أن نتساءل حول مغزى نزوله إلى العالم السفلي، من أجل استعادتها وهي الغاية المعلنة كما ندري، هناك «حيث

705 – برتراند رسل: حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة: د. فؤاد زكريا، سلسلة «عالم المعرفة»، ع62، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير1983، ص28.

706- Encyclopédie Alphabétique Larousse, Omnis, Librairie Larousse, 1977, p. 1370

تهيم أشباح الماضي، هل هونزول إلى أغوار النفس ؟»[707]، فعلا إنه بمثابة نزول نحوالعمق الأنثوي، الأمومي، لمقامه العصيّ في غلظة العالم وشقاوته، ودفع لليتم الغائر الذي خلفته امرأة بدونها لن يستلذ أيّ مقام. فهي، أي «يوريديس، تمثل بالنسبة إليه الحدّ القصيّ الذي في مكنة الفن إدراكه»[708]، الفن الذي يجمع، في موقفه المحدّد، بين جنوح الشعر وروعة الغناء. وفي نفس المضمار التساؤلي لم لا نتساءل عن «الإنسان الذي كان يحكي أسطورة أورفيوس، ويحكيها بلغة الشعر ولغة الأساطير، أكان يرمز بأورفيوس الموسيقي الشاعر إلى ملكة الخلق الفني والإبداع، أكان يرمز به إلى الشعر بالذات ؟»[709]، الشعر الضارب في ليل الوجود تحرّيا عن نور حقيقة تستعير هيئة امرأة فريدة، وإذ «لدغ ثعبان أوريديس فماتت، كأن المرأة التي يغنّيها الشاعر، هذا الجمال الأنثوي الذي ما يفتأ يصبو إليه، ينحسر عنها ذلك السحر، بل تنحسر عنها حياتها إذا عادت زوجة وأنثى...»[710].

لذلك فعندما تلح الأنا الشعرية على التماهي مع أنوثة إينانا، كمجلى لأمومة سحيقة، فما ذلك، في الأصل، إلاّ تعبير تلقائي منها عن إحساسها الأورفي بالجوهر الأمومي ل «إيدن» السومرية المبحوث عنها:

- يا ملح أول دمعة كانت غمائم في عيوني
يا طعم أول قطرة من ثدي أمّي في شفاهي،
دعني أحسّك كالعبير
كالدفء في وجنات طفل، كالنسيم يمر بعد ضحى مطير
دعني أحسّك يا إلهي،
كحليب أمّي في شفاهي[711].
- .. وحينما استقر بي المطاف
رأسا وحيدا، متربا، مقطوع
في طبق من ذهب، يضوع
بالمسك والحنّاء،

707 – إدوار الخراط: الديانة والأسطورة الأورفية، مجلة «إبداع»، س16، ع1، يناير1998، ص102.

708- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 227

709 – إدوار الخراط: مرجع مذكور، ص102.

710 – نفسه، ص102.

711 – الكوز، «نخلة الله»، أ. ش، ص8.

رأيت وجه أمّي الزهراء
مبللا، طوال ليل الموت، بالدموع
ورفرفت حمائم
تؤنسني، طوال ليل الموت، كالشموع[712].
- «أمّاه جوعان»
كأن عاد الزمان إلى الوراء،
وما تلمست الأصابع غير ثوبك في غبار الريح رايه.

....

شممت ثوب أمّي النديّ بالحليب
واشتعلت في أعيني عباءة مخضّبه
غطت جبين سيد مهيب.
وحينما ارتميت ما رأيت
غير انهدام مئذنه
في أضلعي مستوطنه
هوت معي إلى قرار دونه قرار[713].
- في بابك الثاني حصان جامح مغسول
بالعرق الناضح، لا أعرف إن كان هوالبراق
أوفرس الريح التي يقطر منها دمي المراق
تلمّه في راحتيها أمّي البتول[714].
- ألو؟ أنا، مرهقة، أحسّ رأسي صار كالحجر،
معذرة، لن نخرج الليلة، ماذا ؟ زهرة الغروب
تفتحت على النهر ؟

شكرا. تحياتي إلى أمّك[715].

712 - الصخر والندى، نفسه، ص16-15.

713 - الغيمة العاشقة، نفسه، ص25-23.

714 - طوق الحمامة، نفسه، ص38.

715 - قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص109.

فهذه النماذج الشعرية تبيّن، كأوضح ما يكون، إلى أيّ حدّ كان تلازم عنصر الأمومة مع الشوط الرعوي في السيرة الرؤياوية للأنا الشعرية، والذي غطته قصائد الديوان الأول. لقد تكرر اسم الأمّ في هذا الديوان ستّ مرات ممّا يكشف عن كون الهاجس الأنثوي، الطاغي على التجربة الشعرية في كليتها، هو، في الجوهر، هاجس أمومي[716]، رحمي، لا تلبث أن تتحول

716 - في هذا الصدد، وتوسعة منا لفكرة أزلية الأمومة في معتقدات قدماء العراقيين التي مرّت بنا حين تعرضنا لعنصر الماء في المتخيّل الأسطوري العراقي القديم، وذلك ضمن المبحث الأول من الفصل الثاني، نشير مقدّما، من باب التذكير، إلى واقع إيمانهم ب « الإلهة الأمّ الأولى التي ترمز إلى البحر الهيولي المائي الأول، وهي الإلهة «نمو» أو «نامو» التي تعبّر عن الغمر المائي القديم الذي كان سائدا قبل ظهور الكون، وفي ظل غياب إله مذكر معها نرى أن هذه الإلهة كانت تحتوي العنصرين الأنثوي والذكريّ في جسدها».
- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان1998، ص288.
وفي هذا الإطار ف «إن المعتقدات المتصلة بالإله دموزي «تموز» باعتباره إله الخصب قد أصبحت في عصر مبكر جدا جزءا أساسيا ومكمّلا لعبادة الإلهة إنانا. والمعروف عن الإله دموزي «DUMUZI الابن الصالح» أنه سومري وأن اسمه وما يدور حوله من معتقدات وطقوس تركت أثرا مباشرا وواضحا في التراث البابلي. وهذه الحقيقة تؤكد مرة أخرى على أن دور السومريين كان أساسيا وخاصة فيما يتعلق بمسألة الإلهة الأمّ وزوجها إله الخصب».
- د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص31.
وبالمناسبة فإن إضفاء صفة الإلهة الأمّ على إينانا INANNA، التي تفيد، في اللغة السومرية، ملكة السماء يرتبط بحيثيات تشكل المجتمع السومري، وبالتحولات التي اجتازها تنظيمه الأسروي، وذلك تساوقا مع تمرحلات تفكيره في الحياة، والطبيعة، والكون. و«ممّا هومعروف وأكيد أن زعامة العائلة السومرية كانت بيد الأب وأن نظام الزواج السومري كان يعتمد على مبدأ الزوجة الواحدة لكلّ رجل ولكلّ امرأة زوج واحد كذلك. ومع أن هذه الناحية لا تقبل الشك والاعتراض فإننا قد حصلنا من خلال النصوص السومرية على عدد من الإشارات التي تشير بأن السومريين قد عرفوا في السابق نظاما آخر للزواج يتمثل بنظام تعدّد الأزواج للمرأة الواحدة، وأن الزعامة كانت بيد الأمّ دون الأب».
- د. فوزي رشيد: من هم السومريون، مجلة «آفاق عربية»، س6، ع12، غشت1981، ص87-86.
ومن هنا، وكنتيجة لتأثرهم بالسومريين، «كان البابليون أيضا يعتبرون عشتار الأمّ العظمى، أمّ الجميع. وأقدم تماثيلها تصورها امرأة تضغط نهديها لتدرّ الحليب غزيرا لإطعام شعبها».
- جبرا إبراهيم جبرا: تأملات في إلهة قديمة، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع2، أكتوبر 1981، ص107.
وبوجه عام فإن «الشعائر العراقية القديمة، والمصرية القديمة، وحتى الإغريقية أيضا، تسند المقدرة الإحيائية للمرأة الأمّ - الأخت - الزوجة، وتنحومنحى تمثيل الانبعاث كعودة للاتحاد بالجسد الأنثوي».
- Julia Kristeva: La Révolution du Langage Poétique، Paris، coll. Tel quel، Ed. Seuil، 1974، p. 485
ولعل «ما يلفت النظر أن أول عمل فني قام بصنعه الإنسان البدائي في أحدث فترة من العصور الحجرية القديمة كان يمثل المرأة».
- محمد وحيد خياطة: عندما كانت المرأة.. إلهة، مجلة «المعرفة»، س22، ع259، شتنبر1983، ص175.
وإمعانا منه في إعلاء الشأن الكوني للمرأة يذهب الاتجاه التّوراتي، الباطني، المعروف باسم القبلانية إلى اعتبار المرأة المدعوة "ليليث LILITH" ندّا لآدم، لأنها انبلجت، في ظنه، في نفس اللحظة التي خلق فيها، ولوأنها ستميل، فيما بعد، إلى طريق المعصية. «ففي التقليد القبلاني تقترن ليليث باسم المرأة التي خلقت قبل حوّاء، في تزامن مع خلق آدم، ليس من ضلع الرجل، وإنما من الطين رأسا هي الأخرى. نحن متساويان، خاطبت آدم، بما أننا جئنا من التراب، فكان أن تسبّب هذا في خصامهما لتقوم ليليث، التي مستها لوثة غضب، بنطق اسم الله،

معه اللحظات العشقية، المتخيلة، المتواترة إلى لحظات تمّلك شعري / أسطوري لأمّ أودعت الأنا الشعرية ليتم وجودي شديد القساوة. من هنا «لم يذكر الشاعر الأب في نخلة الله كما ذكر الأمّ «...» لكن الأمّ، وقد ارتبطت بالأعماق والأرض، هي واحدة من التجارب المؤلمة لحسب... هذه الصورة الدفينة التي تنزّ خفية كالرشح من بين القصائد ترتبط بكل ما هوسرّي ومخفي وغائر في الذات»[717]. على أن استنكاف الهاجس الأمومي عن البروز الصريح، توسطا باسم الأمّ، في الدواوين الموالية لا يعني، بأيّ وجه من الوجوه، تفريط الأنا الشعرية في الروح الأمومية لإقامتها السومرية الرمزية، كل ما هنالك أن هذا الهاجس سيميل إلى التعبير عن ذاته، توسطا هذه المرة بقرائن تتصل، بكيفية أوبأخرى، بمعنى الأمومة، من بينها الحبل مثلا:

- يا امرأة خضراء كالأوراق في المطر
يا امرأة حبلى، أجوع في ظهيرة بلا ظلال،
تأكلك الحمّى على الرمال[718].

- راعية الأغنام
الحبلى ترضع طفلا عن قرب، تتطلع في السقف
البالي، وتزيح وعاء الخمر وتترك جرّتها، في
الكوة ضوء الفجر وفي الغرفات صياح الطير

والفرار إلى حيث تتبع سبيلا شيطانيا».
- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles، pour l'édition revue et corrigée: 1982، Paris، Ed. Robert Laffont، S. A et Ed. Jupiter، p. 573

وإذا ما عدنا إلى الصفة الأمومية لإينانا فسنلاحظ أن السومريين، والبابليين والآشوريين من بعدهم، لم يضرهم في شيء أن تجمع الإلهة الأمّ بين الوظيفة التخصيبية الكونية وبين وظيفة الإفناء والتدمير، مادامت إلهة للحرب كذلك. فإن كان الإغريق قد فرّقوا بين "أفروديت" - "فينوس" عند الرومان -، إلهة الحبّ والجمال، وبين "أثينا" - "مينرفا" عند الرومان -، إلهة الحرب، فإن قدماء العراقيين سوف يبقون لإلهتم هذه الوظيفتين كلتيهما. و«بينما كانت، كربّة للحب والخصب، تمثل في النقوش والتماثيل عارية مع التأكيد على صفات الفتنة والخصب فيها، فإنها، كربّة وحافظة البلاد، تصوّر واقفة على ظهر أسد، وقد حملت قوسا وجعبة من السهام».
- جبرا إبراهيم جبرا، مرجع مذكور، ص110.

وبخصوص هذا الأمر هناك «من يعزوهذه الازدواجية إلى ظهور عشتار، وهي نجمة الزّهرة، أحيانا عند المساء، وأحيانا وقت السّحر، ممّا أكسبها بطريقة أوبأخرى صفة التناقض «...» غير أن عصر الآشوريين كان من دون شك من أشهر الأزمان التي بلغت فيها الإلهة عشتار منزلة عظيمة باعتبارها إلهة الحرب».
- د. فاضل عبد الواحد علي، مرجع مذكور، ص49-48.

717 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص-344 .345

718 - قهوة العصر، «نخلة الله»، أ. ش، ص103.

ورجع ثغاء في المرج الغبشي، وتختلج الشفة
الأسيانة، تخبو الرغبة في ثقل الثديين:
«الشمس قريبا تفضحني».

....

.... تدنومني
وألامس ثانية وجها أتعشقه في الظلمة
منذ صباي،
العشب وثير، يكفينا
«لا تقربني فأنا حبلى»
حبلى ؟ لكنك غير الراعية
البدوية
«لن تأتي»[719].

- فإذا احتفل العالم
في آخر ساعات السنة الدبقه
يتوعد عذراء حبلى
أغلقت علينا منفردا
أتوسل أن تصحو..

....

وأفقت صباحا لا أدري
أصحوت على مطر
أم أيقظني طفل يبكي..[720]

إن الخواء، في وضعية الأنا الشعرية، يستثير الامتلاء، والحبل امتلاء بامتياز، بل ولعله الامتلاء الذي لا يماديه أيّ امتلاء آخر، لأنه، في العمق، إنشاء للحياة، وتدريج لأشواطها الباكرة الحاسمة، ولأنه دليل رحميّة، والرّحميّة ليل كوني مصغر يحوط الكينونة بالأمان، ويمنحها لحظة تجوهر من قبيل التجوهر الذي تتغياه الكتابة الشعريه وتتعلق به. إنه نوع من شهامة أنثوية معجزة لا تعادلها سوى شهامة الإرضاع، بما هودرّ وإغداق، بله إيثار أواستنزاف طوعي تتغذى

719 - رغبة تحت الشجر النحيل، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص444-443-441.

720 - مرثية الأمير ميشكين، «في مثل حنوالزوبعة»، ص48-47.

منه الذوات وتتصالب بفضله الكيانات، لذلك ف «إن حسب، على عكس شعراء كثيرين يفضلون استخدام كلمة «النهدان» «...» ربما لأن لفظة «الثديان» توحي لديهم بالأمومة. إنه لم يذكر «النهد» إلاّ مرة واحدة، وعلى لسان امرأة لا على لسانه «كان نهدي قبّرة».. ؟! لا أريد أن أجزم: أهي مشاعر أوديبية ؟ »[721]. أمّا نحن فلن نتحفظ، فيما يخصنا، في إحالة هذه القرينة الدالة، في ديوان «الطائر الخشبي» بصفة محدّدة، على المنزع الأوديبي، الدفين في حنايا التجربة الشعرية، نحوإينانا باعتبارها أمّا رؤوما. إن عودة أوديب من كورنثه، موضع إقامته العارضة، المفتعلة، إلى طيبة، مدينته الأصلية، وقتله لأبيه، لايوس، ثم زواجه من أمّه، جوكست، كانت هي مدارجه ليس فقط في اتجاه «حيازة أمّه ومسقط رأسه»[722]، وإنما كذلك في اتجاه استرجاع طفولته، هذه الطفولة التي نصّبت لها الأسطورة، عنوة، أمّا غير حقيقية، وألقت بها في أرض هي غير الموطن الأول، ومن ثم فإن هفوّ الأنا الشعرية نحوامرأة - أمّ إن هو، عمقيا، إلاّ لون من الانشداد إلى طفولة جذرية، جذريتها من جذرية الأمّ الأولى، والسقيفة الأولي، سواء بسواء، ذلك أن «ما يقوله لنا الشاعر عن صور يستنهضها طفل ما لدليل مجسد على ديمومة الطفولة»[723] ديمومة وحده التخيّل الشعري من يقوى على التقاط هسيسها الخافت في ضجّة الوجود الإنساني:

- أيتها الريح التي تحملني
فوق امتداد القنن
تغسل وجهي بالندى أصابع السحر
تلمسه أكفّ طفل مهمل الشعر
عيونه النهر الذي أرضعني
واحتضنت ضفافه طفولتي الشريده
وقبّرات حبّي الطريده[724].

- وشممت ثوبك في غبار الريح رايه
يا وردة البستان، يا طفلي المدلل،
لوأضمّك في ضلوعي

721 - يوسف نمر دياب: الطائر الخشبي، مجلة «الآداب»، س20، ع8، غشت1972، ص72.

722- Colette Astier: Le Mythe D'Oedipe, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 24

723- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 85

724 - الصخر والندى، «نخلة الله»، أ. ش، ص17.

وأشد أذيال النهاية، وهي تفلت، بالبداية
وتعود طفلا، تاجك الأشواك تزهر في دموعي[725].
- كبرت ؟ أثوابها خفق الفراشات على وجه النهار
واسمها الأزرق مكتوب على كل جدار
كبرت ؟ هل تكبر الشمس التي تضحك خضراء العيون
فوق سبورة أطفال صغار ؟

....

كان في الثغر مذاق الثلج والمانجو، وفي الباب صهيل
فرس البحر التي تقتحم المقهى وأكواب الطفولة،
وعبير الكرب المحروق، مبتلا، يفوح[726].
- يا نخلة في الريح، كان يشد أعيننا انتظار
مترقبين مدى النهار
ونعدّ ما يصفرّ، في وهج الظهيرة، من ثمار
فإذا تهدلت الشموس عليك أمطرت السماء
تمرا توهج، ملء أيدينا الصغيرة، كالشموع[727].
- الصبية الشاحبون المهازيل يكتشفون
المدينة والنار، هل تستفز ابن جودة في
كل واجهة وردة في الزجاج المكيف ؟
يكبر في وجهه الجوع، يكبر في خفق أطماره
القروي المهاجر، في كل حاضرة يرتمي القش
في وجهه والعصافير، هل يذكر السرو
منحنيا فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان ؟[728]

إن الاستمساك بالطفولة، كبدء، وطزاجة، وصفاء، هواستمساك بزمن نقيّ سابق على أزمنة الهجنة، والتشيّؤ، والتلوث القيمي، والتعقيل الأجوف للكينونة، إنه منتهى الوثوق

---

725 - الغيمة العاشقة، نفسه، ص21.

726 - النهاية الثانية، نفسه، ص54-52.

727 - نخلة الله، «نخلة الله»، أ. ش، ص60.

728 - الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص268-267.

الشعري في بهاء وجودي ماضوي تركته البشرية من خلفها، وأن «يبحث الشعراء عن سابقيّة الكينونة فمعنى هذا أنها موجودة»[729]، ومن هنا تقاطع الكثير من التجارب الشعرية التي تحفر ممرّات عميقة إلى حيث تخمّن المخيّلة أنه مثوى تلك السابقيّة ومستودعها. وبالمناسبة فإن «الجوء حسب إلى «كنز» الطفولة والنقاء والقرية بعد فشله في التلاؤم مع الواقع المعاصر يلتقي أيضا مع بلوك «...» إذ كان بلوك كثيرا ما يشدّ الرحال عند مدن الطفولة من أجل اقتناص «نشوة الطفولة»»[730].

فالأمومة استحثاث أصيل للطفولة من حيث كونها الرمز الأكثر تكثيفا لسابقيّة الكينونة وقدامتها، وحتى لمّا يحدث أن تلتفت الأنا الشعرية إلى الأبوّة فهي لا تتخلى البتة عن التصاقها بالأمّ، مثلما لا تتورع عن التماهي مع أبيها بصفته امرأ تليدا، انتماؤه إلى عراقة سومر، وكدحه من كدح المزارعين الأسطوريين السومريين الأفذاذ:

- .... وجهي
اصطفته المليكة، أجلستها، ذات قرن،
بحجري، وحدّثتها عن أبي والشقوق التي
خلفتها المناجل في راحتيه، فقالت، وقد
شدني ساعداها طويلا: «تباركت يا طفلي
الهمجي، انتظرتك منذ اعتلى التاج رأسي..[731]

إنها المرة الوحيدة التي تجيز فيها الأنا الشعرية لنفسها الإيماء إلى أبيها في غمرة ما اكتنفها من مشاعر الحنين إلى الأمّ أوّلا وقبل كل شيء، وهي المشاعر التي لم تتوقف عن التأجّج إلاّ عندما تمّ لها، في أثناء تقمصها لاسم «مالك»، المحارب العراقي الشهيد، التملّك الرمزي لإينانا الأمّ، المتقمصة بدورها لاسم «شبعاد»، ملكة مقابر أور السومرية، وذلك في القصيدة - النقطة التي انسدت عندها التجربة الشعرية:

- فأبصرت فوق العباب الغروبيّ
حبّة قمح تعوم
وروحا لها وجه طفلة أختي الغريقة

729- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 94

730 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بيروت1975، ص252.

731 - الرباعية الثانية، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص235.

وأمّا تصلّي..
أفق أيها الطائر الذهبي الفصاحه
على ريشة منك، في الفيض، يصحواعتذاري
وقل أيّ شيء سوى أنني لم أزرك
ولم نحتس الشاي ساعة رحلتك الآتية..

....

وحطت على الغمر شبعاد خجلى كوجنه:
«هوابني !
دعوني أوسّده زندي وألبسه تاجي..»
«وفي الريح هذا الرنين القديم»[732].

فمع هذه القصيدة ستتوقف دورة التحولات الرمزية التي اعترت مسار كلّ من إينانا، والأنا الشعرية، إلى حتفهما الدال. إنها وهي، أي الأنا، تتخذ، إذن، تسمية «مالك»، في البرهة الختامية من عمر التجربة، فلكأنما هي تنغرس، وقد تأكد يأسها، في حقيقة موتها، بحيث إن الذي تخوّله هذه التسمية - الدلالة، القائمة في صيغة اسم الفاعل، وفي سياق مخصوص كهذا، هوتملّك الموت، ولا شيء غير الموت، وذلك لكون المرأة - الأمّ، المراد تملّكها، لم تختر، هباء، أن يكون اسمها، تحديدا في غضون تلك البرهة العاتية، «شبعاد»، المحيل على المقابر، ثم أن تصرّ على ضمّ ابنها الرمزي، «مالك»، في فضاء الموت، لا في مجرى الحياة.

قد نلقى اسم الأمّ، هكذا مطلقا، وقد ينجلي صريحا مشبعا بقدر من القداسة الدينية «أمّي الزهراء»، أوقد ينضمر مفعما بنفس قدر قداسته «اليصابات، أمّ يوحنا المعمدان الذي يسميه القرآن الكريم يحيى بن زكرياء، وكانت ولادتها له في سن الشيخوخة لكونها كانت عاقرا»، مثلما أنه يشعّ من كل النساء اللائي مرت إينانا بأسمائهن المتابعة وهي تخطو، مهما كان التواؤها في الزمان والمكان، صعدا نحومقابر أور السومرية لتعتنق اسم «شبعاد»، أمّا منذورة للموت، لكن من غير أن تغفل الإغداق منه على أنا شعرية لم تذخر جهدا في اقتفاء سبلها الملتوية. كذا ستتهيّأ لها الصورة الأنثوية - الأمومية لإينانا في نسوة عراقيات عديدات، خارقات، أثيلات مثلها، إمّا أنهن سيسفرن عن أسمائهن، على الغرار ممّا فعلت «سميراميس»[733]

---

732 - تهجدات، «في مثل حنوالزوبعة»، ص124-123.

733 - «فقد نسبت إليها إنجازات هائلة نحو: بناء بابل، فتح مصر والهند، أي أصبحت تجسد في الحقيقة كافة إنجازات وانتصارات الملوك الذين حكموا آشور قبلها وبعدها. ولعل من سخرية القدر أن تكون مآثر بناة الإمبراطورية الآشورية من فحول الرجال قد انتقلت إلى الأجيال التالية باسم أنثى».

الآشورية، أوأنهن سيخترن الاستتار في الردهات الخفية للتجربة الشعرية، مثل «أنخيدونا»، ابنة الملك الأكّدي سرجون، و«إنمن»، ابنة الملك الأكّدي نرام سن، أوأميرات سلالة أور الثالثة. وعلى قدر ارتسامهن كإناث - أمّهات مجبولات على ذات الحنوّ الشعري / الأسطوري يمكن اعتبارهن ضالعات، هن الأخريات، في إغواء الأنا الشعرية ب «شبعاد»، وإدنائها من مقامها الرمزي، حيث تأخذ الأنوثة - الأمومة، في وحشة المقابر، معنى التلاشي، و، بالتالي، المحال.

إن «حسب الشيخ جعفر باحث عن النشوة الأزلية التي تتحد عنده بالجمال السومري»[734]، أويمكننا عدّه، بتعبير أوسع، أسير «حالة من الاشتياق إلى ما هو كامل وجميل»[735]. وكون الأنثى - الأمّ سومرية المحتد فهذا مفاده ارتهان الأنا الشعرية بمسكن شعري / أسطوري بعينه، هوبمثابة مسقط رأس وجودي، لن تتلكّأ في الإيماء إلى الوجهة الرمزية المؤدية إليه. إنه مسكن جنوبي، كما تقول التجربة الشعرية، وكيما تتشخّص هذه الجنوبية، كوجهة مؤكدة في الجغرافيا الرؤياوية التي تتحرك الأنا بداخلها، استلزم الأمر استحضار «الشمال»، كمضادّ موقعي عن طريقه ينفرز «جنوب» التجربة وتتقعّر إشاريته الرؤياوية. ومع أن مجازية - رمزية «الشمال» لم تستسعف سوى لمرتين اثنتين لا غير، في مطلع المتن مرة:

- ثوبي القديم، عليك، يخفق في الشمال
مثل المسيح، وطعم بين وارتحال
في تمرك المهجور للغربان والريح الثقيلة بالغبار
تسفي عليه من الشروق إلى المساء
والظل مثل البيرق المهزوم، أين هم الصغار
يتسلقونك مثل أطيار السماء[736].

وأخرى وهوعلى وشك الانتهاء:

- تخرج، كل ليلة،
بابل من أحجارها

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص405.

734 - حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص160.

735 - طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص212.

736 - نخلة الله، «نخلة الله»، أ. ش، ص57.

تنفض عنها وحشة غابرة
وترتدي بهاءها
حتى إذا ما جاءها الفجر انثنت
تعاود اختفاءها
وفي الطرقات التقى آخر الشعراء المجانين
آثار أقدامها،
فاقتفى خطوها، واستدارت
به الطرقات شمالا فتابع آثارها،
واستدارت
جنوبا،
وأوقفه الحرس الحجري مرارا وتابع،
من حوله الظلمة الذهبية والحجر المتآكل، ترتد
عن جانبيه الوطاويط[737].

مع تقلص حضور هذه المجازية - الرمزية فلا شك في أن تموضعها المزدوج الدال، في مدخل التجربة الشعرية وفي نهايتها، لمن الكفاية لتعزيز مغادلة التفارق بين «شمال» يعتقل خطوات الأنا الشعرية و«جنوب» تدرك أنه مقصدها الفعلي في الجغرافيا الرؤياوية المذكورة، وما من خطوإلاّ ويجب أن يخاض صوب هذه الوجهة المتخيلة وليس صوب غيرها، ومن ثم سيبدأ الإلحاح، انطلاقا من الديوان الثاني، على ما يمكن نعته ببلاغة «الجنوب» وإشاريته إلى حدّ تحول «الجنوبية»، إن شئنا، إلى ما يعادل حالة مجازية - رمزية تطبق سواء على الذوات أوالموجودات:

- في شهرك الثامن مثل الثمره
أنضجها صيف جنوبي، ومثل الثمره
صافية، منتظره.
على يدي انطرحي ثقيلة كدمعة، على
فمي مري، اشربي حبّي، أطبقي عينيك واستريحي

في خجلي الفسيح[738].

وأنّى توغلت الأنا، أعمق، في طريقها إلى «جنوبها» المرام إلاّ وازدادت هذه الحالة كثافة وضغطا، ويشكّل الديوان الثالث الفضاء الشعري الأوفى تجلية للمطلب «الجنوبي» للتجربة الشعرية:

- الموائد تحت المظلات مشغولة
والغصون النحيلة تقطر...
«في المدن الممطرات الدخان
الجنوبي يذكره الطير..»
....
... الدخان الجنوبي يطفوعلى وجهه في
مرايا القطارات، يطلق صيحاته البط متنحبا
في الأعالي، التي وجهها فضة تعتلي ذروة
الموج في الريح والبرق..............
....
القرى ترتدي الطير،
هل يهجر النخلة الطير في الفجر ؟
«أشرعة الرز أعناقنا في
الرياح الجنوبية..»[739].
- في أيّ حفل تلفت طفل المناقع منتفخ البطن
يسأل عن زهر البط ؟ أوقفت آنسة
الخصل الليلكية معتذرا دون أن تكمل
الرقصة المستفزة، هل أبصرت وجه طفل
المناقع، متشحا بالدخان الجنوبي، آنسة
الخصل الليلكية ؟ ....[740]
- إني مطر يصفح طفل النخل في فينّا، وعشب

738 - قارة سابعة، «الطائر الخشبي»، أ. ش، ص163.

739 - الإقامة على الأرض، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص267-266-265.

740 - في أدغال المدن، نفسه، ص272.

يابس يوقد في ضاحية تلتف بالسرو
وشمس تنضج التمر الجنوبي، وعظم مقمر
يلهوبه الصبية[741].
- احتوتنا معا غرفة حوصرت بالأوامر تنمو
فعولن فعولن فعول الممرّ الإذاعي يجمعنا
برهة، يتوقف نبضي قرونا، وأسمع
خفق الخطى المتباعد، حاولت أن أسترد
الوميض الجنوبي، حاولت أن أتذكر وجهك
بائعة الورد في مدخل السينما
المركزية تصبغ لي وجهها
أوتحاورني في السياسة[742].
- أيتها الوردة انفتحي في الغبار القديم، القرى
تتبعثر في الظل، ينهدم الجرف بالنخل، يطفو
النواح الجنوبي في صالة البار، موج من

الطين يخفق في ثوبي.......................[743]
- في الشوارع الشتوية الليل سرير أبيض،
النخيل في ظهيرة القش: افتحي يا امرأة
اليقين فخذيك،
بكت طفولة الرعد
الجنوبيّ
....
قرب البحر
في الصيف الجنوبي لها دون الصبايا
الاستوائيات، في الشتاء عند البار تمتص

741 - آخر مجانين ليلى، نفسه، ص302.

742 - السيدة السومرية في صالة الاستراحة، نفسه، ص316.

743 - في الحانة الدائرية، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص320-319.

ببطء امرأة فارغة البال النبيذ الحلو، في
الباص إلى غرفتها تغمض عينيها على كتفي
....
إبدأي أيتها الأعمدة الرقص معي
لقد أضعت الدور في حفل المقنعين
أيها الرعد الجنوبي انفجر
وحدي يضيئ البرق وجهي
وأنا ألتف في أشرطة
الحفل وبالوناته وفي
وفي يدي قبضة من حندقوق[744].

أمّا الآن وقد انخرطت الأنا الشعرية في «جنوبها» المتخيّل، وانغمرت في صميميته الروحية، من حيث اعتباره امرأة وأرضا، ذاكرة وجرحا، وامتلاء وموتا كذلك، فقد حقّ لها أن تتخفّف، ومعها التجربة، من عبء تسميته كما جرى عليه الأمر في الديوان السابق:

-............... في المتاحف يوضع هذا
الدمقس المموّج والزينة الأثرية، في
الغرفة انحلّ عنها الدمقس المموّج وانحدر
الشعر المتكوّم،
نشرب شيئا ؟
«ونسمع شيئا قديما،
أتعرف ؟ شربي المفضل
هذا النبيذ الجنوبي»[745].

هذا وإذا كانت تسمية «الجنوب» قد حصلت لمرة واحدة فقط، في الديوان الرابع، فهي ستحصل، في الديوان الخامس والأخير، مرتين، ليس أكثر، ممّا يعني استنفاد الأنا الشعرية لأشواقها النوستالجية «الجنوبية»، وتيقنها من كون استحالة «جنوبها» ذاك لهي من استحالة إينانا و«إيدن» السومرية:

- أنعلتها قلبي وأسرجت الشموس

---

744 - الرباعية الثالثة، نفسه، ص349-348-346-345-334.

745 - أوراسيا، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص367-366.

في كحل عينيها،
وأشعلت المسارح
وبكيت حتى الفجر في خمّارتي ولمت فوقي
طيارة ورقية
ألقت بها ريح الجنوب
أسمال طفل جنّ في وجه ابن آوى..[746]
- في الشتاء
القمير الجنوبي يفترش القش في خصّه،
أويقرفص في عريه عند أبوابنا غافلا،
في التماس المواقد[747].

إن معادلة التفارق، «شمال # جنوب» يلزم أخذها، في هذا الموقف، مأخذا مجازيا - رمزيا أكثر منه واقعيا. فعلا إن هذين الحدّين المتقاطبين يؤولان إلى الدرس الجغرافي، لكن هذا لم يمنع من استدراجهما إلى نطاق الأدبيات الاقتصادية، والسياسية، والإيديولوجية، والجيو- سياسية، كمرادفين للزوج المفهومي، مركز / محيط، أوعالم متقدم / عالم متخلف، مع استحضار مختلف التلوينات الاستعارية التي يتلون بها كل من «الشمال»، و«الجنوب»، في هذه الأدبيات. ولأن وظيفتهما تعيينية، تحديدية، في المبدأ، ثم تمييزية، تفاضلية، أو، بالأولى، تبئيرية، على صعيد ثان، فإن التجربة الشعرية، المغتنية، ما في ذلك جدال، بخبرة الشاعر بالحياة الروسية والغربية، وتمرسّه بها معيشا وقراءة، أي بمعرفته ب «شمال» جغرافي - تاريخي - ثقافي، ترشح القصائد، وهوما لامسناه في حينه، بالعديد من علاماته، وقرائنه، وتداعياته، ستعمد، بسبب من طبيعة تفضيتها الرؤياوية، إلى تبنّي الموقعية «الجنوبية»، ومركزتها تخيّليا[748]،

746 - الليلة الرابعة عشرة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص34-33.

747 – رواية الضيف، نفسه، ص40.

748 – بعض الأعمال الأدبية والفنية يفضل التنصيص، مثلا، على موقعيته الرمزية انطلاقا من الصيغة العنوانية، كمسلك ميثاقي يتهيّأ معه أفق انتظار القراءة لاندماج استيهامي، يأخذ شكل تواطؤ، متقصد في المدار الدلالي والتخيلي الذي تجترحه الكتابة، أدبية كانت أوفنية، لموقعيتها المعلن عنها.نموذج هذا ديوان «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» للشاعر الألماني فولفغانغ غوته، وديوان «الطريق الضّيق إلى الشمال العميق» للشاعر الياباني باثيو، وديوان «شرق الشمس، غرب القمر» للشاعر السوداني محمد مفتاح الفيتوري، وديوانا «نهايات الشمال الإفريقي»، و«يوميات الجنوب، يوميات الجنون» للشاعر العراقي سعدي يوسف، وديوان «مواسم الشرق» للشاعر المغربي محمد بنيس.. وفي الحقل الروائي يمكننا التمثيل بالرواية البوليسية «قطار الشرق السريع»، وقد تحولت إلى فيلم سينمائي، للروائية الإنجليزية أغاثا كريستي، ورواية «عصفور من الشرق» للروائي والمسرحي

بل وإحلالها في السويداء من طبغرافيا عالم أطرافه لا تعدوكونها محض زوائد مقحمة. ف «الجنوب» هوالأصل، وباقي العالم كتلة «شمال» سديمية لا تحوز على أيّ معنى، ومن هذا الضوء فإن «الجنوب»، المحتسب جغرافيا كصنف من تحت ينتقل هنا إلى علوّ رمزي منه كانت سقطة الأنا الشعرية إلى «شمال» - سطح أرضي متخيّل، ثم إليه كان ارتقاؤها، طمعا في عدنيته، حين نزولها المأساوي إلى ماهيته السفلية المقتضاة بغاية الاستيهام الشعري / الأسطوري وليس من أجل التحديد الجغرافي. إنه، أي «الجنوب»، يتخيّل، في هذا السياق، نقطة كونية مركزية[749]

المصري توفيق الحكيم، ورواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائي السوداني الطيب صالح، وروايتا «شرق المتوسط»، و«ال..هنا أوشرق المتوسط مرة أخرى» للروائي السوري حنّا مينه، ورواية «رياح شرقية.. رياح غربية» للروائي العراقي مهدي عيسى الصقر، ورواية «جنوب الروح» للشاعر والروائي المغربي محمد الأشعري.. وفي مجال السينما تجدر الإشارة إلى فيلم «إلى الشرق من عدن» للمخرج الأمريكي الطليعي إيليا كازان، وفيلم «حدث مرة بالغرب» للمخرج الإيطالي سيرجيوليوني.. وفي نطاق المسرح الغنائي لنستشهد بالمسرحية الغنائية الشهيرة « قصة الحيّ الغربي West Side Story" التي حولتها هوليود إلى فيلم سينمائي نال، عند مطلع الستينات، نجاحا ساحقا..

في حين أن أعمالا أدبية وفنية أخرى قد تختار الإلحاح على هذه الموقعية، وهوما فعلته التجربة الشعرية، ضمن مجراها النصي الداخلي. في هذا المنحى، وبالنسبة لمجال فني، كالمسرح، لا بأس من الاستدلال بمسرحية "هبوط أورفيوس" للكاتب الأمريكي تنيسي وليامز، التي استثمر فيها، على شاكلة التجربة الشعرية، الأسطورة الأورفية، وذلك بما يتفق مع مأساوية الجرح التاريخي والروحي الذي خلفته الحرب الأهلية الأمريكية. فقد أسند الكاتب دور أورفيوس، في المسرحية، إلى "فال"، الشاب، الشاعر والمغني الجوّال - التروبادور -، القادم من شمال الولايات المتحدة، بمعني من "الشمال" الخائض في تحوّل صناعي محموم، المتحمس لقيم العقل والحداثة، والمناصر لحرية العبيد، إلى "جنوبها" المشدود إلى رعوية القرون الوسطى، والواقع في أسر طهرانية إنجيلية وأخلاقية صارمة. وفي إحدى مدن "الجنوب" المحافظ سيلتقي "ليدي" الجميلة - يوريديس - زوجة "جيب تورنس"، الرجل الفظ الذي يعاني من مرض السرطان - إله العالم السفلي - وعندما تبلغ تدرجات الأحداث الآونة التي ستنضج فيها فكرة فرار الشاب "الشمالي" مع حبيبته "الجنوبية" تتأخر "ليدي"، بغرض افتتاح محلّ لبيع الحلويات، فيكون مقتلهما معا على يد الزوج الحانق وبطانته. «إن فال هنا يمثل دور أورفيوس في الأسطورة الإغريقية حين نزل بهذه المدينة العتيقة من مدن الجنوب والتي تشبه الجحيم، وذلك لينقذ ليدي من تلك الحياة المرّة القاسية التي كانت تحياها مع زوجها جيب تورنس وليعيد إليها الأمل والثقة، ولكن رحلته هذه تفشل كما فشلت رحلة أورفيوس من قبل».

- تنيسي وليامز: هبوط أورفيوس، ترجمة وتقديم: د. محمد سمير عبد الحميد، سلسلة «مسرحيات عالمية»، ع26، القاهرة، 15 يونيو1966، ص26.

ولنلاحظ كيف يصرّ "فال"، حتى وهوفي القلب من "الجنوب" الأمريكي، على التمادي في هوسه "الجنوبي"، الدال، باحثا عن "جنوب" أعمق يأويه حين اعتزامه الهرب من تلك المدينة "الجنوبية":

- ليدي: إذن فستهرب - أليس كذلك ؟

فال: لقد حزمت كل أمتعتي - وسألحق بالأوتوبيس المتجه إلى الجنوب.

- نفسه، ص186.

749 - من أساسيات الفكر الأسطوري اللجوء إلى نوع من التخطيط التفاضلي للعالم، الذي بموجبه تستأثر جهة محدّدة منه بأعلى نسبة من التمركز، وتسقط عليها مزايا القداسة، والمعرفة، والنور، أي كل مقوّمات الحيوية الكونية، بينما يتمّ إلحاق الأرجاء الخارجة عنها بما يعتقد أنه مجرد منطقة للدنس، والجهالة، والظلام، بمعنى كونها

وما سواه محيط وشتات، أولكأنما هومجلى نورانية كونية باطنية وما دونه سديم وخواء.

منطقة لا يتنفذ فيها سوى الموت الرمزي الشامل، و«ستستمر صورة عالم مصغّر مأهول تحوطه مناطق خالية مماثلة للسديم أولمملكة الموتى حتى لدى الحضارات الأكثر تطورا كحضارات الصين، وبلاد ما بين النهرين، ومصر القديمة».

- Mircea Eliade: Images et symboles، essais sur le symbolisme magico-religieux، Paris، Ed. Gallimard، 1952، p. 47

ففي التداعيات المنسوجة حول العالم السفلي لم يقصر السومريون، مثلا، مدخله على حفرة مقرها في مكان ما بمدينة أوروك، أوأيّما حفرة غائرة توجد في بلاد سومر، بل نلفيهم يشيرون إلى «مدخل آخر للعالم الأسفل يقع في الجهة الغربية البعيدة من الأرض حيث مغيب الشمس».

- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص-182 .183

ممركزين، بهذه الكيفية، الشرق، كجهة تطلع منها الشمس، علامة النور، ومدرجين محلّ أفولها، البعيد، الغامض، والمظلم، في المعنى المرذول لكل مكانية سفلية. وفي مصر القديمة ف «إن الموت يؤشر عليه، وبشكل واضح، كفعل انتقالي من بعد إلى آخر، من المرئي إلى اللامرئي، مرموزا إليه بضفتي النيل، هذا الأخير الذي يفصل بجريانه، من الجنوب في اتجاه الشمال، أرض مصر إلى ضفة الأحياء «الشرقية» وضفة الموتى «الغربية»».

– Fernand Schwarz: Initiation aux livres des morts egyptiens، Paris، Ed. Albin Michel S. A.، 1988، p. 7

وما أوردناه في هذا السياق ينطبق أيضا على الحضارتين، الإغريقية والرومانية، إذ ستنظران إلى ما يوجد خارج دائرة النبوغ السياسي والعسكري والثقافي، التي مثلتها كلّ من أثينا وروما، كفضاء للهمجية والدّونية، وهونفس المنظور الذي سيستعيده الغرب الحديث بتضخيمه لتفوقه على كافة المجتمعات غير الغربية.

وعلى ذكر الإغريق فإنهم سيجعلون في إحدى حقب تاريخهم، وذلك مغالاة منهم في حسّهم الاستعلائي على الشعوب الأخرى، من مدينة دلفي DELPHES، بما هي مدفن أبولو، إله المعرفة والفن، وحيث أودعت، في أحد أروقته، كما ذكرنا سابقا، قيثارة أورفيوس، أداة التفوق الفني الإغريقي، وليس أثينا، مركز العالم وبؤرة تمدّن الجنس البشري ونجابة عقله ورقة وجدانه. وفي هذا المضمار تأتي محاولة الشاعر اليوناني الحديث أنخيلوس سيكيليانوس «1951-1884»، وإن لم يحالف النجاح مشروعه الذي استنزف منه عشر سنوات، لإحياء مثالها الدال، مساندا من لدن كتّاب ومثقفين وازنين، في العالم الغربي، كبّول كلوديل، وجورج دوهاميل، وأندري جيد، وبّول إيلوار، ولويس أراغون.. «إن ذكرى فكرة دلفي، التي دفعت بالشاعر إلى أن ينظم بدلفي ذاتها، خلال عامي1927 و1930، حفلات وعروضا خاصة ب "بروميثيوس مقيّدا"، و"الباخوسيات"، لإشيل، ستشكّل مادة لأكثر من ثلاثمائة مقالة في الصحافة العالمية تعبّر عن حماس الهللينيين الذين قدموا من كافة ربوع العالم «...» لقد كانت الغاية من أعراس دلفي تأسيس جامعة دلفية تكون بمثابة نقطة تلاقي أناس، نيّتهم خالصة، يأتون من شتى بقاع العالم بغرض تعميق العلائق بين الديانات، والثقافات، والفلسفات».

– Renée Jacquin: Anghélos Sikélianos، une voix orphique، in: Anghélos Sikélianos: Une voix orphique، traduit du grec moderne et présenté par Renée Jacquin، coll. Orphée، Ed. La Différence، «Giromagny»، 1990، p. 7-8

هذا وينطوي الفكر الديني، شأنه شأن الفكر الأسطوري والحضاري والسياسي، على خاصية تمركزية جلية. فاليهودية باعتناقها لفكرة شعب الله المختار إنما هي تعمل على تثبيت صنف من تمركز إثني – ديني، والمسيحية في صراعها مع الإسلام – الحروب الصليبية وحملات التهجير القسري من إسبانيا الإسلامية بعد قيام محاكم التفتيش – أومع الوثنيات المختلفة في المناطق التي استعمرها الغربيون، كانت تصدر، بالأساس، عن مركب تمركز ديني، أمّا تشطير المسلمين الأرض إلى ما أسموه بدار الإسلام، مع ما تفيده من إيمان وهداية وصلاح، وإلى ما اعتبروه أحوازا، ملؤها الكفر والجاهلية والضلال، فيقع، هوالآخر، في صلب تمركز جغرافي – ديني بيّن المقاصد.

إن الأنوثة - الأمومة تكتسب رحميّتها العميقة من السكينة التي ينعم بها أيّ طفل، قبل تدحرجه إلى زحمة الوجود وجلبته، في ذلك الخفاء المبهر من جسد المرأة، وأيضا من الألفة التي تسبغها على مسقط رأسه الأرضي، الذي وإن اتخذ حجم دار متضائلة فإن رحابته الرمزية لهي، بالعكس، من الكبر بمكان. إن محط إقامة الكائن الإنساني، أوّل عهده بالحياة، يصطبغ بجماع من التلوينات الأونطولوجية والظلال الروحية التي لا تّمحي، البتة، وإن زخرت فصول حياته الموالية بعشرات المنازل. وفي الكتابة الشعرية تأخذ هذه المسألة منحى مركبا، ما في ذلك ريب، تندلق من أعطافه أوثق التداعيات المجازية والرمزية التصاقا بجوهر الإقامة الإنسانية، أو، على الأصح، بقلق الإنسان المتجذر، وخشيته المزمنة، من انفضاحه، وتشرّده، في عراء العالم، وهما القلق والخشية اللذان يبزعان لحظة تخلّيه عن استتاره الرّحمي في أحشاء المرأة - الأمّ، ولا ينتهيان إلاّ عندما تناوله الأرض رحما - جدثا وهو، ساعتها، كيان مسلوب الحياة. «إن الدار تتخيّل ككينونة ممركزة، إنها تدعونا إلى رحاب وعي سمته التمركز»[750]، حماية للذات من تشذراتها الأليمة المتعددة الوجوه، بل «إن الدار الأولى التي تعتبر، حلميا، دارا نهائية، يلزم أن تبقي على ظلها الخفيف لكونها تحلّ في الصميم من الأدب، أي من الشعر»[751].

في الموقف الأسطوري الأورفي تتعالق يوريديس، الأنثى - الأمّ، باليونان المحلوم بها سكنى فردوسية[752] رمزية ترعاها عناية آلهة الأولمب، رحما أرضية تغمرها القداسة والكمال، وصورة كونية في منتهى الجمال والأبهة[753]، اليونان التي قال الفيلسوف الألماني، مارتن

750- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 35

751- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 31

752 - في مقابل «إيدن» السومرية، المتضمنة لمعنى الفردوس عند السومريين، نجد كلمة Elysée المفيدة لنفس المعنى في المتخيّل الأسطوري الإغريقي، ومن هنا تسمية الجادّة الشهيرة في مدينة باريس ب Champs- Elysée، أي الرّوضات الفردوسية.

753 - «فإذا كان المصريون القدماء قد عبّروا بفنّهم أساسا عن فكرة الخلود، وكانت عناية الفن البابلي والآشوري بالتعبير عن القوة، وكان الفنّ الهندي تعبيرا عن وحدة الوجود، فإننا نستطيع أن نجمل هدف الفنّ الإغريقي في كلمة واحدة هي الجمال».
- الدكتور عز الدين إسماعيل: الفنّ والإنسان، دار القلم، بيروت1974، ص57.
ولأن الفنّ هوالوسيلة الأرقى لتمثل الجمال في أسمى مراتب تحققه، الذهني والحسّي، فسيفرغ الإغريق جهدا كبيرا في مجال الخلق الفنّي لا يوازيه إلاّ ما كان لهم من اعتناء بالتأمل الفلسفي. وهكذا ستزدهر فنون الشعر، والمسرح، والرسم، والنحت، والموسيقى، والرقص.. إلى حدّ أنهم سيوقفون مهمة واحد من آلهتهم. وهوأبّولوالذي يعدّ إله المعرفة في ذات الوقت، وإحدى إلاهاتهم، وهي كاليوبي، على رعاية الفنون والحدب على ممتهنيها. وفي هذا الباب تذهب بعض المرويات الأسطورية عن أورفيوس إلى كونه ابنا قحّا لهذين الإلهين وبفضلهما كانت له حظوة الشاعر الأول والمغني الأول. و«يبدوبأن الفنّ والدين قد وجدا حالة من التوازن التاه في العصر الهلليني».

هايدغر، في حق أهلها القدامى قولته المأثورة «إن اليونانيين هم المهندسون الأوائل للوجود».

- هربرت ريد: الفنّ والمجتمع، ترجمة: فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت1975، ص86.
بحيث «نظر اليونان إلى الجمال كحامل لمضامين أخلاقية».
- عدنان المبارك: الجمال بين الأسطورة والواقع، مجلة «آفاق عربية»، س8، ع6، فبراير1983، ص96.
إن أحد طوابع الحضارة اليونانية كونها عملت على جعل الحياة الأرضية مشبعة بقدر من الروحية السماوية، إذ يتداخل فيها المقدّس والدنيوي، وكأنهما وجهان لمعيش واحد في الأصل. «ففي قوة زيوس يتكثف أحد مظاهر الاستقامة والدّوام، وفي نفس الآونة أحد مظاهر اللامتوقع، المواتي، والمريع».
- Jean-Pierre Vernant: Mythe et Société en Grèce ancienne، Paris، Ed. Maspéro، 1974، p. 107
وقد «تخيّل الإغريق جميع آلهتهم في صورة إنسان. وقد أحبوا أن يشخّصوهم في العبادة والتمثل الفنّي على حدّ سواء».
- ر. أ. سكوت جيمس: صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: د. عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص142.
لذلك عندما قام النحّات فيدياس بصنع تمثال للإله زيوس فإن غايته كانت هي محاولة إعطاء الكمال الإلهي موجودية إنسانية ينبسط معها هذا الكمال شكلا منظورا وملموسا. فأيّ نحّات لا يمكنه «أن يمثل مضمونا روحيا من دون أن يعطيه شكلا حسّيا ينفذ إليه حدسنا. إن النحت يمثل الروح في شكله الجسمي، في وحدته المباشرة، في حالة من السكون الرائق والهنيء، بينما ينتعش الشكل من جهته بالفردية الروحية».
- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، الجزء الأول، دار الطليعة، بيروت1978، ص147.
وإذن فأهمية العقيدة الأورفية، بالنسبة للحضارة اليونانية، تتجلى في تشذيب طاقة الاعتناف الغريزي التي تستدعيها الطقوس الديونيزوسية، التي هي من مخلفات العهود الفطرية في التاريخ اليوناني. ف «هذا الضرب من الوحشية التي ترقى إلى مرتبة التقديس قد خضع لمؤثرات هذبته وخففت من غلوائه بفضل شخصية أسطورية هي شخصية أورفيوس «...» وتتجه التعاليم الأورفية إلى الزهد، وتؤكد النشوة العقلية، آملة بذلك أن تصل إلى حالة من "الوجد" أوالاتحاد بالإله، وبذلك تكتسب معرفة صوفية يستحيل التوصل إليها على أيّ نحوآخر».
- برتراند رسل: حكمة الغرب، الجزء الأول، ترجمة: د. فؤاد زكريا، سلسلة «عالم المعرفة»، ع62، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير1983، ص27.
فمن انصهار الروحي والغريزي ستتبلور الهوية الحضارية اليونانية، لأن «هذا الطابع المزدوج للشخصية اليونانية هوالذي أتاح لها في النهاية أن تغيّر العالم بصورة حاسمة. وقد أطلق "نيتشه" على هذين العنصرين اسم العنصر الأبولوني والديونيزي، وهما عنصران لم يكن في استطاعة أيّ واحد منهما بمفرده أن يفجّر الطاقة العجيبة للحضارة اليونانية».
- نفسه، ص28.
هذه الحضارة التي أمكنها إنتاج ثلة من الأبطال الخارقين، الذين لا ينقصهم شيء من جبروت الآلهة، كأغاممنون، وآخيل، ومن القواد التاريخيين، كبَريكليس، الذي كان ينزل إلى مسارح أثينا لينظم دخول الأثينيين إليها حرصا منه، كحاكم، على ديمقراطية المعرفة والفرجة المسرحيتين، والإسكندر المقدوني، الذي لم تمنعه لا صرامة مزاجه العسكري الخالص ولا أحلامه الإمبراطورية، التوسعية، الكبرى من تعلّم الفلسفة، قاعدة المجد الثقافي اليوناني، وذلك في صغار المتتلمذين، على يد أرسطو، والتزوّد من درر فكره الثاقب، مثلما أعطت نساء مأساويات، كهيلانة، التي ستنشب حرب طروادة من أجلها، وسافو، الشاعرة الغنائية الرقيقة. إنها هي من أثمر فلاسفة متألقين، من طينة سقراط، وأفلاطون، ورياضيين لامعين، كفيثاغورس، ومهندسين بارزين، كأقليدس، وشعراء مقتدرين، كهوميروس، وسوفوكليس، ويوريبيدس، وأرستوفان، ونحاتين موهوبين، كفيدياس، إثمارها لشخصيات أسطورية سيصبح لها صدى كوني لافت قلما حققته شخصيات تنتمي إلى حضارة أخرى، كأوديب، وإيكاروس، وغنيميدا، وسيزيف.. وابتكارها، أيضا، لفكرة الألعاب الأولمبية، وإرساءها، بالتالي، للمثل النبيلة للتباري الرياضي سواء فيما بين الأفراد أوفيما بين الشعوب.

إن فرادة يوريديس الأنثوية، واكتنازها الأمومي، هما التجلّي الأعلى ليونان أورفيوس الإلهية، وكذلك الحال في التجربة الشعرية. فإينانا، بفرادتها الأنثوية، واكتنازها الأمومي، هي المضارع الرمزي لسومر، المقام الشعري / الأسطوري لأنا شعرية ستوطّن روحها على ألاّ تستكين سوى عندما تصل بها طريقها «الجنوبية» إلى مسقط الرأس الوجودي البدئي، إلى حيث تستعاد «إيدن» السومرية، كمقام روحي كوني، ويتمّ تصالحها الكياني مع مستودع أمومتها، طفولتها، و، بالتالي، مع الفضاء الأوحد الذي يكفل لها أريحية سلامها الداخلي. لذلك، وتوازيا مع استثارة التجربة الشعرية، القوية، لمسير الأنا صوب» جنوب» متخيّل، وحدها كذلك تدرك حجم خسارتها فيه، سنلفيها تفصح مرارا، على نحوما لمسنا في أكثر من قصيدة، عن اسم سكناها المبتغاة، أوأنها تومئ إليها من خلال عدد غير محصور من القرائن واللوازم. وإذن فالأمر يتعلق بسومر المستهامة مطهرا كونيا، كما مطهر دانتي أليغيري في «الكوميديا الإلهية»، للاغتسال من أدران الوجود وشوائبه، وحضنا رعويا للاندماج في صفاء البدايات ونقاوتها:

-................................. تدنو
خطوة تتكشّف الروح لديها مدنا مهجورة تحفر
في عيني وجها سومريا[754].
- الطيور الغريبة تحملني حين يغلبك النوم
أرقب عريك مبتهلا، لمسة منك سيدتي
أنزلتني إلى باطن الأرض أبحث عن كاهن
من أريدويباركنا في الممرّ الإذاعي...[755]
- في شحوبك خفق الألق
الأبدي..
«المجامر توقد في الكهف
ينطرح المخمل الآن منكشفا
في السرير الوتير، الجرار
القديمة لم تفترع منذ أودعها
الكاهن السومري»[756].

754 – آخر مجانين ليلى، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص303.

755 – السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص317.

756 – في الحانة الدائرية، نفسه، ص324-323.

إنها حالة حلمية، بامتياز، تقوم من داخلها الأنا الشعرية بابتداع زمنها ومكانها السومريين، وتضفي على راهنها المتيبس رواء من تلادة لحظة ترتفع عن صعيد تاريخيتها المتعيّنة لتعانق مقامية شعرية / أسطورية خالصة[757]. ف «أحلام اليقظة الكونية تجنّبنا أحلام المشاريع. إنها تموضعنا في عالم وليس داخل مجتمع. إذ هناك شيء من الاستقرار، من الهناء، يملكه حلم اليقظة الكوني، وهويسعفنا في التملص من الزمن. لذا فهوحالة تغور عميقا في جوهرها: إنه حالة روحية»[758]. إنه، أي الحلم، يبعث الماضي ويجعله «ينسرب في تؤدة لكي ينحلّ شيئا فشيئا في بعد آخر هوالحاضر، وحين يختلط الماضي والحاضر في ضفيرة واحدة تبدوالمفارقة الموجعة التي يسعى الشاعر إلى الكشف عنها تحت سطح السياق جلية واضحة»[759]، مفارقة الانتساب الحلمي إلى العتاقة الكونية.

إن التقريظ الذي خص به مارتن هايدغر اليونان، والمثبت قبل حين، لشبيه تمام الشّبه بالإشادة التي سيفردها، من جهته، عالم السومريات الأمريكي، الذائع الصيت، صامويل نوح كريمر لسومر عندما قال: «إن التاريخ يبدأ من سومر»، وهي القولة التي صارت بمثابة المثل المأثور في الأدبيات الأركيولوجية والتاريخية. فبفضل السومريين[760] ستنجز البشرية قاطبة

757 - إن ولاء حسب الشيخ جعفر لسومر وتمجيده الشعري لذاكرتها يماثل، وإلى حدّ كبير، الاعتبار الرمزي الفائق الذي نالته اليونان العتيقة في أناشيد الشاعر الألماني فريدريش هولدرلين وفي مراثيه، ولا بأس في أن نستدل على هذا النزوع بالأبيات الشعرية الآتية:

- أيتها اليونان الجذلانة ! أنت يا سكنا لكلّ الآلهة
هبة
ماذا ! حقّ إذن ما تناهى إلى مسامعنا يوما
ونحن فتية
يا قاعة للولائم ! ترابك ؟ لكنه البحر ؟ موائدك ؟
لعلها الجبال.

- Le Pain et Le Vin، in: Holderlin: Oeuvres، sous la direction de Philippe Jaccottet، Paris، Bibliothèque de La Pléiade، Ed. Gallimard، 1967، p. 810

٧٥٨- Gaston Bachelard: La poétique de la reverie, Paris, Ed. P.U.F, 1978, p. 13

759 - وليد منير: حرّاكية الواقع الأسطوري في شعر «حسب الشيخ جعفر»، قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط.. في المرآة»، مجلة «فصول»، المجلد6، ع3، أبريل - ماي - يونيو1986، ص170.

760 - «في النهاية الأخرى من العراق تكوّن المستنقعات الواسعة التي تغطي القسم الجنوبي من دلتا دجلة والفرات منطقة خاصة تختلف كثيرا عن أقسام وادي الرافدين الأخرى. ولقد كوّنت هذه المنطقة ببحيراتها الضحلة التي لا تحصى، بمسالكها المائية الضيقة المتغلغلة في غابات البردي الكثيفة، بثرواتها الحيوانية الكبيرة من الجاموس والخنازير والطيور البرية، ببعوضها وحرارتها الخانقة، واحدة من أكثر مناطق العالم غرابة ومتعة وفتنة».

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار

الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص32.
ومن فيض الألوهية في العراق القديم أن تراوح عدد الآلهة بين ألفي وثلاثة آلاف إله، إلاّ أن أرباب سومر الثلاثة الكبار وهم ««آن» و«إنليل» و«أنكي» كانوا أعظم الآلهة طرّا حيث حكموا العالم «بالقوة والحكمة الضرورية» وشكلوا «الثالوث المقدس» المسؤول ليس فقط عن الأعمال التقليدية للكون، بل وعن خلقه».
- نفسه، ص135.
هذا «وطبقا ل « قائمة الملوك السومريين « فقد «أنزلت الملكية من السماء» في مدينة أريدوأوّلا. ويذكرنا هذا بحقيقة أن أريدوأعطت آثارا لأقدم المستوطنات السومرية في منطقة جنوب العراق. ثم، وبعد فترة لا تقلّ عن «64.800 سنة» «حكم أريدوخلالها ملكان اثنان فقط»، نقلت الملكية، لسبب غير معروف، إلى «باد - تبيرا» «حيث حكم ثلاثة ملوك، كان أحدهم الإله دموزي نفسه، لمدة «108.000 سنة». ومن «باد - تبيرا» انتقلت الملكية إلى «لاراك» «ملك واحد، 28.800 سنة»، ثم إلى «سبّار» «ملك واحد، 21.000 سنة»، ثم إلى «شروباك» «ملك واحد، 18.600 سنة». وبطبيعة الحال فإن هذه الأرقام المريعة - التي تذكرنا بسني أعمار أحفاد «آدم» كما ترد في الكتاب المقدس - لا تمتلك أية أهمية حقيقية، وإنما تعكس، ببساطة، اعتقادا كان شائعا بوجود عصر ذهبي عاش فيه البشر مددا أطول بكثير من الآجال المعتادة، وتملكوا خلال ذلك صفات خارقة حقيقية».
- نفسه، ص157.
فعلى الرغم من عراقة الحضارة السومرية، و«مع هذا القدم المتطاول في الزمن فإن أدباء العراق القديم عدّوا أنفسهم حديثي العهد في الحضارة وأنهم ورثاء ماض مجيد متقادم العهد، تخيّلوه على هيئة «عصر ذهبي»، كان السلام والخير يسودان الأرض، فلا خوف ولا حزن ولا بغضاء ولا حيوانات مفترسة تنازع الإنسان البقاء. وكان البشر بلسان واحد يمجّدون الإله «إنليل»، كما ورد في إحدى الأساطير السومرية الطريفة التي تصور لنا عهدا متخيّلا كان البشر فيه أسعد من عصرهم الراهن، وقد انتشرت هذه الفكرة إلى كثير من الأقوام بهيئة «الماضي الذهبي» كما جاء في الأساطير اليونانية».
- طه باقر: خواطر وآراء في تراثنا الحضاري للمناقشة، تعريف بأدب حضارة وادي الرافدين، مجلة «آفاق عربية»، س3، ع6، فبراير1978، ص23.
ومعروف بأن «لكلّ شعب أساطيره الخاصة عن جنته وفردوسه المفقود».
- خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، عمّان1998، ص65.
لذلك، وكما اشتط السومريون بخيالهم في الزمن، فإنهم سينأون بنظرهم فيما يخص المكان أيضا، معتنقين فكرة وجود مكان ذهبي خارج مستقرهم الأرضي في جنوب العراق، بحيث «إن هنالك أسطورة تأتي على ذكر وجود أرض صافية، نظيفة «لامعة» لم تعرف الموت أوالمرض أوالحزن».
- جورج رو، مرجع مذكور، ص151.
أمّا هذه الأرض فكانت تدعى «دلمون» - جزيرة البحرين حاليا -، وقريب من تخيّلات السومريين، الطوباوية. حول منها وأفضالها ما نسجه اليونانيون، من جهتهم، من عجائب حول جزيرة «أطلنتيد» الأسطورية، التي تخيّلوها واقعة في نقطة ما من أعماق المحيط الأطلسي - بحر الظلمات -، فيما وراء مغارة هرقل القائمة غير بعيد عن مدينة طنجة، وحول قاطنيها، الأطلنطيين، الأصحّاء، الأشدّاء، النابهين، والمخلدّين.
ومن جانب آخر فنحن «نجد أن المدينة السومرية تتمولیس حول قصر أوقلعة، إنما حول «ضريح» أومرقد «...» ويقدم لنا الأدب السومري صورة لشعب مجدّ، مثقف، وجدّ متدين، غير أنه لا يعطينا معلومات عن أصله. وتدور حوادث القصص والأساطير السومرية في وسط غنيّ بالأنهار والبحيرات، وبالبرديّ والنخيل - وهذه خلفية نموذجية لمنطقة جنوب العراق - وتعطي انطباعا قويا بأن السومريين قد عاشوا دائما في ربوع هذه المنطقة».
- نفسه، ص121-102.
ولعل انطلاق شرارة الحضارة السومرية كانت خلال ما يصطلح عليه، في تاريخ بلاد وادي الرافدين، بمرحلة

«أريدو، في أقصى الجنوب على بعد نحو40 كم إلى الغرب من مدينة الناصرية، وتمثل أقدم استيطان سكاني في جنوب العراق وتمتاز ثقافة أريدوبقضيتين رئيسيتين هما ظهور المعبد وظهور المدينة. فلأول مرة في التاريخ يظهر المعبد مبنيا على مرتفع اصطناعي «مصطبة» ومكوّنا من ثلاثة أقسام هي: المدخل، والهيكل المستطيل، والقاعة الداخلية. وحول المعبد تظهر المدينة ببيوتها وأماكنها الحرفية الأخرى».
- خزعل الماجدي، مرجع مذكور، ص130.
وجدير بالذكر «أن الحضارة السومرية قد وصلت في أوروك الواقعة جنوبي بلاد ما بين النهرين ذروتها في الإبداع «...» ويبدوأن مركز الثقل السياسي قد انتقل من مدينة أوروك إلى مدينة أور، وبعدئذ بدأت عملية التقدم ضد تيار النهر، والتي بدأت في أريدو، ومنها وصلت إلى آشور، على نهر دجلة ثم إلى مدينة ماري على نهر الفرات».
- ليوأوبنهايم: بلاد ما بين النهرين، ترجمة: سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص63-62.
«وفي أسطورة سومرية أخرى تعرف باسم «إنانا وآنكي» / انتقال نواميس الحضارة من أريدوإلى أوروك / نجد أن الإلهة إنانا تنافس الإله آنكي على امتلاك النواميس الإلهية «وتدعى بالسومرية ME» وتأخذها منه بالخديعة إلى مدينتها أوروك «الوركاء» ليزداد مجدها ومجد مدينتها».
- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص55.
«غير أن فترة أوروك شهدت شيئا جديدا آخر ذا أهمية هائلة تفوق أهمية اختراع عجلة الفخار والأختام الأسطوانية أونقوش المخاريط الفسيفسائية. ولقد فتح هذا الاختراع عهدا حضاريا جديدا، ولا تقل أهميته عن أهمية اكتشاف الزراعة في العصر الحجري الحديث. ففي معابد إينانا في أوروك، قبيل نهاية هذه الفترة، ظهرت الكتابة لأوّل مرة في التاريخ على شكل رقم الكتابة الصورية «...» ويعطينا التقدم التقني، والإنجازات الفنية الكبيرة، والكتابة أعراضا لحضارة ناضجة تماما بمقدورنا تسميتها، بدون تردد، بالحضارة السومرية التي ولدت وانتعشت جنوب العراق وشعّت على الشرق الأدنى برمته وأثرت تأثيرا عميقا على الحضارات الشرقية الأخرى».
- جورج رو، مرجع مذكور، ص116-111.
وهكذا «استمرت مدنيّة بلاد الرافدين منذ أوائل بداياتها، في حدود سنة2900 قبل الميلاد، حتى غزوالإسكندر الكبير سنة330 قبل الميلاد قرابة ستة وعشرين قرنا».
- جورج كونتينو: الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص6.
تناوبت فيها على تطوير تلك المدنيّة وإثرائها الدول: السومرية، والأكّدية، والبابلية، والآشورية، والكلدانية. وإذا كانت آشور قد حققت للعراق القديم هيبته السياسية، وسؤدده العسكري، وعظمته الإمبراطورية، فإن «بابل، سليلة سومر ووارثتها، لم تعط العالم القديم، والعالم الجديد الذي تلاه، معظم أسس معرفته فقط، ومعظم خطوط تنظيمه الاجتماعي، وتوجّهه الفكري والعاطفي فقط، بل خلاصة فكره الديني أيضا».
- جبرا إبراهيم جبرا: تأملات في إلهة قديمة، مجلة «آفاق عربية»، س7، ع2، أكتوبر1981، ص106.
«إن خريطة بابل تظهر المدينة في الوسط من إقليم دائري يحفه النهر المرّة مياهه، تماما كما ذهب إلى ذلك السومريون في تمثلهم للفردوس «...» فأية مدينة شرقية إلا ويكون موقعها في المركز من العالم، وبابل كانت بمثابة "باب - عيلاني"، بمعنى "بوابة الآلهة"، لأن نزول الآلهة إلى الأرض كان يتم عبرها».
- Mircea Eliade: Le mythe de l'éternel retour، Paris، Ed. Gallimard، 1969، p. 21-26
«ولم يتوان النبي "إرميا"، في الوقت الذي تنبّأ بسقوطها، عن وصفها بكونها "كأسا ذهبية بيد الربّ أسكرت كلّ الأرض"، كما أن هيرودوت الذي يعتقد بأنه قام بزيارتها فعلا حوالي عام460 ق. م، يعلن بإعجاب ظاهر بأنها "تتجاوز في عظمتها أيّ مدينة أخرى في العالم المعروف».

خطوتها التمدّنية الحاسمة في اتجاه تخلّص الإنسان من وازع الشّبع الغريزي الضيق واندراجه إلى أفق الفعل الحضاري العريض، الخلاق.

إن نزول أورفيوس إلى العالم السفلي لهونزول في اتجاه يونان إلهية تعتبر يوريديس وجهها الأنثوي - الأمومي الأقوى نصوعا، و«الأسطورة اليونانية تقول بأننا لا نستطيع إنجاز أيّ أثر متحف إلاّ عندما تكون تجربة التغوّر اللامحدودة - وهي التجربة التي سيعدّها اليونانيون ضرورية لهذا الأثر المتحف، بحيث يوضع على محكّ لامحدوديته - غير مقتفاة هي في حد ذاتها. فالعمق لا يسلم نفسه في حالة إقبال، إنه لا ينكشف سوى بالاكتتام داخله»[761]. لذا فبمجرد ما استعجل التأكد من تملكه، ثانية، لدليل الإعجاز الكوني الذي خاض اختبار ملاحقته إلى آخر المطاف، وذلك لمّا «التفت نحويوريديس، حطّم أورفيوس الأثر المتحف، فانفسخ هذا الأخير من الفور لتعود يوريديس إلى الشبحية «...» كذا خان لا الأثر المتحف، ولا يوريديس، ولا الليل، لكن لوأنه لم يلتفت ناحية يوريديس أفلن يكون خائنا، من غير ما مفاضلة، وماكرا بالقوة اللامحدودة وغير العابئة لحركته «...» فهولم يكن يرغب في رؤيتها مطاوعة لبصره، وإنما من حيث كونها لا مرئية، ليس باعتبارها حميمية حياة زوجية، بل في غرابة سائر ما يلغي أية حميمية كانت، إنه لم يكن يرغب أيضا في وصلها بالحياة بقدر ما كان يريد تملكها يعتاش فيها امتلاء موتها»[762]، أي تملّك حالة قصوى لمعنى الفقد، والامتلاء، مثلها، وذلك بفائق مأساويتها الفتاكة لتنتقل، على هذا النحو، نقطة الارتكاز من ظاهر الخبرة إلى صميمها، و، بالتالي، إلى ممكنها الرؤياوي الحدودي الذي لن تقتدر على وعيه إلاّ ذات من هذا القبيل تشرّبت الولع بكلّ ما هوقصيّ، سيان في معنى الحبّ والأمومة أوفي معنى المواطنة الأرضية. أوليس أورفيوس بهذا «رمزا للمكافح الذي لا يقوى سوى على تهدئة المضرّة لا على هدّها، والذي يموت هونفسه ضحية فشله في قهر خصاصه الذاتي»[763].

فلكي يطول أورفيوس، بناء على ما أوتي من معرفة، الامتدادات القاسية التي أطلقتها

- جورج رو، مرجع مذكور، ص522.
على أننا متى ما استحضرنا اسم هذه الحاضرة الكونية العظيمة إلاّ وخطرت ببالنا، تلقائيا، «"جنائن بابل المعلقة" التي وصفها المؤرخون الكلاسيكيون، والتي أقيمت، كما تخبرنا بذلك إحدى الروايات، من قبل نبوخذ نصر لإدخال البهجة في نفس زوجته الأميرة الميدية "آميتس"».
- نفسه، ص527-526.

761- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 228

762- Ibd., p. 228

763- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, pour l'édition revue et corrigée: 1982, Paris, Ed. Robert Laffont, S. A. et Ed. Jupiter, p. 712

التفاتته تلك صوب المرأة التي تجشم عناء الارتحال الرمزي من أجل افتكاكها، سيكون مدعوا إلى التنازل عن يوريديس حيّة، وضمنيا عن يونانه الإلهية التي ملكت عليه شغاف روحه. وفي ذات المنحى، وحتى تتعمق الأنا الشعرية جوهرية الموت سيتوجب عليها الرضوخ لمساومته، المروّعة، إياها في إينانا، وضمنيا لابتزازه «إيدن» السومرية منها. ذلك أن معرفة بعيدة الشأوتأخذ طابع القلق العدمي الأصيل، بالشكل الذي طرحه مارتن هايدغر حين تنبيهه إلى أن «المخلوق المفعم قلقا يصمّم على أن «يأخذ الموت على عاتقه»»[764]، تحتم الانصياع للشدائد الوجودية، والتوافق، الرواقي البليغ، مع أشرس النكبات، وأعتى الملمّات، والداهي من الخطوب:

-.............................سيدتي

كنت لي نجمة في سماء المخازن تؤنسني

كلما انحسر المشترون، اتركيني ألمّ تقاطيع

وجهك في الحائط المتآكل في أور، في صالة

الاستراحة، في أوجه العارضات النحيفات،

عودي تماثيل في باطن الأرض أوفي

المتاحف..............................[765]

إن أوديب وهويصفّي أباه ويسترد أمّه، ومعها مسقط رأسه، كان، في الحقيقة، يأخذ، من حيث لا يعلم، ممشاه المأساوي إلى أفق إقامته الوحيد المتبقّي أمامه، ألا وهوأفق تأنيب الضمير، واستفحال الشعور بالخطيئة. فبانتحار أمّه، وتركه لطيبة،مسقط رأسه، متجها نحومدينة كولونا، إنما كان يسير إلى العمق من جرحه الكياني الأليم، جرح الذات الفاقدة لطفولتها، لذاكرتها، ولأرضها الصميمة، والمنذورة للإقامة في رعب الإثم، وفي كوابيسه الخانقة. وفي التجربة الشعرية سترغم الأنا الشعرية، بدورها، على الإذعان ليقين اليتم أفقا وحيدا مهيّا للإقامة، وذلك إثر انهيار أملها في إينانا، حبيبة وأمّا رؤوما، وفي أور[766]، التي

---

764 - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل1984، ص251.

765 - السيدة السومرية في صالة الاستراحة، «زيارة السيدة السومرية»، أ. ش، ص314-313.

766 - «الأنهار التي ترافق طفولاتنا بأخوّة، وكذلك عزلاتنا الأخيرة. والشعر يخترق مجال الروح، وطننا، وأنا أراه ينعش ويخصّب كل ما يقاوم ويتملص من الملح اللاذع الذي سيجيء. والذي نحن له، منذ الآن، مجال، دون أن نحس «...» ياللنهرين المتوّجين بالنخل، أشبه بإكليل التقديس ! دجلة والفرات. هنا، حيث يلتحمان ويتآخيان، كان الفردوس الأرضي، وهنا بدأ مصيرنا البشري مع حوّاء. ولقد ذهبت لأشاهد، خلف سياجها، الشجرة الأخيرة التي ظلت محفوظة لنا، التي تردنا من الأصل، والتي لا تبدومن طبيعة شجرة التفاح، لكن متوّجة، مع هذا، ومن قبل بديهتنا، بسطوع ما. إنها هنا، ميتة، ملفوفة بكفن من الأغصان المضفورة «...» لقد ولد

تختزل جماع أرض سومر[767]، وطنا فردوسيا ممكنا في صحراء العالم.

إنه عين الإقرار الرؤياوي الذي سيرغم عليه، تساوقا مع هذا، أولئك المبدعون، أوالأبطال المتخيّلون، الذين رافقوا الأنا الشعرية، ضمن طريق «جنوبية» رمزية تعنيهم جميعا، إلى امرأة - أمّ واحدة، حبّهم لها متساو، وأيضا صوب مسقط رأس ولدوا كافّتهم تحت سقفه، وفي عدنيته درجت وتماسكت ذواتهم الكونية المتعالية. فكيما تنال بصائرهم تلك الدراية القصية بمعنى الاستحالة كان لابد لهم من اختراق الباطن من لواعجهم المكلومة، وتطلعاتهم المجهضة. إن «حسب الشيخ جعفر صاحب مدن الوهم والرؤى المستحيلة، فهويواجه الخيبة أوالإحباط كلما حاول تشييد مملكة الطفولة في كل مواجهاته لواقعه المتأزم»[768]، وهذا ما يفسر انتصاره، وهويرتب للأنا الشعرية أقنعتها، ورموزها، المناسبة، لجملة من الأسماء، المبدعة أوالمبتدعة، التي صنعت سمعتها، بالدرجة الأولى، الخيبات، والإحباطات، المستنفرة للامألوف من القدرات التحملية.

فهو، أي الشاعر، شبيه ب «فيدياس النحات الأثيني الذي كان يحاول عبثا، خلال النحت، الإمساك بالجمال الأزلي، يحاول دائما امتلاك حبيبته المستحيلة ويبعث مملكة الطفولة بالكلمات تارة، وأخرى بالرحيل في مدن الوهم والتصوف والرؤيا. إلاّ أنه دائما - مثل فيدياس - يواجه الخيبة والإحباط والمستحيل ولا يجد في قبضته غير حفنة من التراب والدخان»[769]. وهوفي ذات الوقت وطيد القرابة بأبي نواس، الذي «تخلّص من سراب الذهن المنطقي، موقنا أن المسألة ليست في أن نهرب، بل في أن نواجه المجهول ونبقى في مواجهته بعمق ورحابة. هذا هوالزمن العمودي. هذا هوحاضر الروح. هذا ما يتيح لنا أن نستبق الوجود نفسه، ونكون

إبراهيم على مسافة بضعة كيلومترات من هنا، فيما وراء غابة النخيل في أور. وقد قيل لي إن ثمة، عند انعطافة النهر، عن يميني، حيث تستوقف نظرتي جمهرة من الجذوع المنتصبة كأجساد، قيل إن ثمة قرى سحيقة متعددة، مبنية من الأغصان والسّعف، مختلطة بالمسيرة الأبدية للمياه. قرى بحيرية تقطنها جموع الصيادين التي لا تزال تميزها تلك اليقظة العريقة. هنا، أخيرا، الأرض صامتة، تستمع».

- صلاح ستيتيه: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع39، خريف1980، ص80-81.

767 - «كم كان مجيدا ذلك الماضي الذي نسيناه ! فلم تبق لتلك المدن التي كانت عظيمة مزدهرة يوما ما، ولتلك الآلهة الجبّارة ولأولئك الملوك الجبابرة إلاّ بضعة أسماء غالبا ما تكون مشوهة في ذاكرة الإنسان القصيرة».

- جورج رو: العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: د. فاضل عبد الواحد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص22.

768 - أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة «فصول»، المجلد1، ع4، يوليوز1981، ص94.

769 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص222.

ما لا يقدر أن يكونه: البدء والنهاية، الحياة والموت في لحظة واحدة»[770].

من هذا الضوء فإن ما اصطدمت به أنا تجربته الشعرية من عالم مأزوم، مأزقي، يتجانس، وإلى حدّ كبير، مع ما اصطدم معه هاملت في ألسينور، العالم الرمزي المصغر، من أزمة، ومأزقية، ستترتب عنهما تلك الصيحة الهاملتية المزلزلة التي دوّت عاليا في أركانها وجنباتها: «أنكون أم لا نكون، ذلك هوالسؤال»[771]، و«كأن «ألسينور» القلعة التي عاش فيها هاملت مأساته، جمعت رموز حضارة برمّتها، حضارة تعظّم الفكر والتساؤل، تحس بروعة الدنيا وجمال الإنسان، ولكنها تحس أيضا «بالأبخرة الموبوءة» التي تغزوالحياة، والغوامض الرهيبة التي تكتنف الإنسان «...» ومأساة هاملت هي الصراع بين هذين الإحساسين: الصراع بين الخارج والداخل، بين الضرورة الاجتماعية وبين الذات التي جعلت تحتقر المتواضع الاجتماعي»[772]. ولعلها نفس الأزمة، وذات المأزقية، اللتين سوف يستشعرهما سواء فاوست في عالم رآه أبأس ممّا كان يتشوّف إليه عقله اللاهب، وتطمح إليه روحه المتوثبة[773]، أوالدون كيشوت في عالم رآه ممسوخا، بله ملوّثا، أكثر من اللزوم، بحيث تعبّر شخصيته المثالية عن نوع من «الاشمئزاز من عالم رأس المال والتكنيك والعمل والتجارة والمالية. وتمرّده يولد من شعوره بأن هذا العالم أخذ ينتصر والقوة المكافئة له يجدها في الأفكار التجريدية عن الفضل والنبل والشرف التي كان فردوسها المفقود عصرا وسيطا لم تحدّد صورته بوضوح أوعصرا ذهبيا يضعه

770 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت1971، ص49-48.

771 - وليم شكسبير: هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، بدون تاريخ، ص104.

772 - جبرا إبراهيم جبرا: هاملت بين العبث وضرورة الفعل، نفس المرجع، ص12-3.

773 - فاوست: أواه ! هأنذا قد استبحرت بسعي محموم في دراسة الفلسفة والقانون والطب، وفي دراسة اللاهوت أيضا وا أسفاه. فهأنذا أقف الآن، أنا الأحمق المسكين، ولا نصيب لي من الفطنة إلاّ ما كان عندي من قبل ! نعم ! أنا أدعي بالأستاذ، بل وبالدكتور، ومنذ عشر سنوات وأنا أقتاد تلاميذي من أنوفهم علوا وسفلا وتقاطعا والتواء - وأبصر أننا لا نستطيع أن نعرف شيئا وهذا أمر يوشك أن يحرق قلبي.
- فاوست2، تأليف: جيته، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثاني، النص المسرحي1، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع233، وزارة الإعلام، الكويت، أول فبراير1989، ص22.
هذا ما فاه به مع تباشير مغامرته المعرفية الخارقة، أمّا في نهاية المسرحية فسنلفيه يقرّ، وقد اكتوى بمرارة الإخفاق، بأن المجهول لهوأمر أقوى من كل المعارف ومن كل التطلعات:
- فاوست: والكرة الأرضية معلومة عندي بدرجة كافية، والتطلع إلى أعلى قد صار محجوبا عنا، وأحمق من يصوّب نظراته محملقا هناك...
- فاوست3، تأليف: جيته، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، الجزء الثالث، النص المسرحي2، سلسلة «من المسرح العالمي»، ع234، وزارة الإعلام، الكويت، أول مارس1989، ص267.

دون كيخوت في الماضي»[774].

إن أصل الإحباط والخيبة في السيرة الرؤياوية للأنا الشعرية، في اتصالها بالسيرة الوجودية للشاعر، يكمن في الارتهان بامرأة - أمّ تضفي على الذات معنى، وتمنحها ألفة روحية تنتشلها من وضعها الاغترابي، وذلك بما يماثل حاجة ذات الأمير ميشكين، المرتضّة، إلى تلك الإيماضة الأنثوية - الأمومية التي جسدتها ناستاسيا فيليبّوفنا[775] فكان أن عقد عليها جماع أحلامه المثالية العريضة. ولأن هذه المرأة - الأمّ غير ممكنة التحقق إطلاقا فهي ستولد، تخيّليا، تحمل في أحشائها بذرة اندثارها، على نحوما يتبدى في حالة فيدرا، التي كانت «مضطرة للرضوخ لإرادتين متعارضتين: إرادة الإلهة فينوس وإرادة إلهة الشمس، وفي هذا الموقف يجد الإنسان نفسه بعيدا نفس البعد عن العالم الباطل ولكنه حاضر من جهة. وعن المطلق المقبول ولكنه غائب من جهة أخرى. ويكون الحل الوحيد في النهاية هوالصمت والعزلة أو، في مجال الأدب، الموت في نهاية المطاف»[776]، غير أنه من صنف الموت الرمزي الشامل، لأن موت امرأة - أمّ من هذه الفصيلة معناه موت العالم المحلوم به مقدودا على منوالها: جميلا، مبهجا، ممتلئا، ورحيما، ثم موت الذات العاشقة، الحالمة، وفي مسرحية «روميووجولييت» يتكثف، وبشكل مأساوي، هذا اللاإمكان الممضّ للحبّ والعالم دفعة واحدة، إذ «شهدنا بلاشك فشلا للحبّ،

---

774 - سيزاري روفينسكي: دون كيخوت ودون جوان، ترجمة: عدنان المبارك، مجلة «آفاق عربية»، س5، ع2، أكتوبر1979، ص77.
وفي نفس السياق لربما جاز اعتبار الحديث، التالي، المتبادل بين الدون كيشوت وتابعه سانشوبّانشا، في خاتمة الرواية، أحد أبلغ المواقف اختزالا لفكر وروح الفارس الجوّال: «سامحني أيها الصديق، لقد أعطيتك الفرصة التي ناولتك إيّاها حتى تظهر مجنونا مثلي فأوقعتك في نفس الغلطة التي وقعت فيها أنا، وما أدرانا بالفرسان الجوّالين هل كان لهم وجود أم تراهم سيكونون - واحسرتاه ! واحسرتاه ! أجاب ساتشووهوينتحب، لا تمت يا سيدي الطيّب ولكن هاك مني موعظة ولتحيا من جديد لسنوات، ذلك أن الحماقة العظمى التي يمكن أن يأتيها إنسان في هذه الدنيا هي أن يدع نفسه يموت في بساطة كاملة من غير أن يقتله أحد».
- Miguel de Cervantès: Don Quichotte، T 2، traduit de l'espagnol par Louis Viardot، Paris، Classiques étrangers، coll. Maxi-Poche، Ed. Bookking International، 1996، p. 687

775 - ففي أحد المواقف الحوارية ستخاطبه قائلة: «زد على هذا أيّ نمط من الأزواج ستكونه، أنت الذي تحتاج بنفسك إلى مربيّة أطفال !
فقام الأمير ثم قال بصوت راعش يشفّ وجلا، لكن مصحوبا بنبرة تنمّ عن اقتناع عميق:
لا أدري، ناستاسيا فيليبّوفنا، فأنا لم أر شيئا وإنك لعلى صواب في هذا، غير أني أقدّر أنك أنت من سيشرّفني وليس العكس».
- Dostoievski: L'Idiot، T 1، traduction par G et G. Arout، commentaires de L. Martinez، coll. Le Livre de Poche، Librairie Générale Française، 1972، p. 267

776 - لوسيان غولدمان: سوسيولوجية الأدب، ترجمة: جمال شحيذ، مجلة «مواقف»، ع33، خريف1978، ص112.

في تحدّيه للسلطة، ولكن السلطة دمّرت نفسها بممارستها ذاتها»[777].

إن يتم الأنا الشعرية لهو من يتم الشاعر، إلاّ أن الأمر يتعلق بيتم لا تقتصر على تشخيص جروحه الكيانية النازفة سوى التجارب الشعرية المرصودة للإيغال عميقا في جيوب نوعرة الراقدة تحت قشرة الوجود، المستنيرة بحدس مبدعيها في كون الذي تبحث عنه في سغوب الكينونة قد تصرمت، سلفا، علاقة الإنسان به، وذلك بمجرد سقوطه إلى سعير شقائه ... ف «النعيم قد بقي من وارثنا، وباصطحابنا للمحنة، متخذين منها حليفا نستطيع استرجاع أثر الفردوس المفقود، بمعنى تسخيرنا للأدب كانهواء جحيمي»[778]. إنه الاختيار الذي انحاز إليه الشاعر، اختيار الفوز بمعرفة شعرية جوانية بليل الذات، وليل العالم، سواء بسواء، ومعاندة إملاءاتهما وأهوالهما المفتتة، أو، بتعبير آخر، إنه سوف يختار الجنوح ب «القصيدة إلى إضاءة ليل هوأكثر سعة من ذلك الذي يكتنفها لحظة الولادة «...» ليلنا الداخلي»[779]، الذي هو ليل الشعر والجنون:

- آخر الشعراء المجانين ممتقعا، شاحبا، يهبط التل
في وجهه المستريب المطارات والمدن المعدنية
عيناه ترتقبان ائتلاق الجذى،

وانعطافاته في
المماشي إلى الليلة الذهبية[780].

على أن معرفة من هذا القبيل لا يقوم غناها، في موقف شعري محدّد كهذا، إلاّ على ما تظل تبطنه من وعد وإغراء بكون آثار أخرى، ل «إيدن» السومرية، لم تنفك بذمة الكتابة الشعرية، وأنها ستبقى، على الدوام، مطالبة باستكشافها ونعتها. «إن الكاتب وأورفيوس كلاهما عرضة لنفس المنع الذي منه يلتئم «غناؤهما»: أي زجرهما عن الالتفات ناحية ما يحبّانه»[781]. ولعل هذه المفارقة الرهيبة هي ما يمدّ الفن، ومنه الشعر، بجاذبية فائقة، وتسوّغ ما يستأثر به من مكانة في الثقافات الإنسانية قاطبة. ف «في الغناء فقط يمتلك أورفيوس السلطة

---

777 - روبرت هودج: سيميائية الحبّ والسلطة، حول «روميووجولييت» لشكسبير، ترجمة: أنطوان سيف، مجلة «العرب والفكر العالمي»، ع2. ربيع1988، ص65.

778- Jean-Paul Dollé: La Littérature et Le Mal, in revue «Magazine Littéraire», N 209, juillet-aout 1984, p. 15

779 - صلاح ستيتيه: أور في الشعر، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة «مواقف»، ع39، خريف1980، ص88.

780 - هي الذهبية المتسولة، «في مثل حنوالزوبعة»، ص18.

781- Roland Barthes: Essais critiques, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1964, p. 15

على يوريديس، لكنها تبقى، حتى في الغناء ذاته، محسوبة سلفا على الفقدان «...» فهويفقدها لأنه كان يرغب فيها متجاوزة لما في الغناء من حدود مرصوصة ليكون انفقاده هوبدوره، بيد أنه لا هذه الرغبة، ولا يوريديس المفقودة، ولا حتى أورفيوس المبعثر، أمور ضرورية للغناء نفس ضرورة بلاء الانفساخ الدائم لأيّ أثر متحف»[782].

إن اسم يوريديس EURYDICE مشتق من الكلمة الإغريقية EURUS، التي تعني "عرض البحر". وكما سيعزّ على أورفيوس تملّك امرأة في منعة البحر، في غموضه، وفي لانهائية زرقته، سيتعذر على الأنا الشعرية، الأورفية الهوية، و، بالتالي، على الشاعر تملّك إينانا INANNA، التي يفيد اسمها، في السومرية، "ملكة السماء"، أي امرأة مقرونة بتنائي السماء، برحابتها المدوخة، وبازرقاقها المستبد. وإذن في نطاق الكتابة الشعرية لوحدها يصير مباحا حيازة إينانا، أوجنان، لا فرق، و"إيدن" السومرية في هيئة زرقة وكفى، زرقة طافحة بإشاريتها إلى مجرد فراغ مطلق، مهيب، أو، بالأدق، زرقة متاهية تقول الموت، لا تعد بالحياة:

- .... الفراغ في المرآة،
كلّ امرأة غادرة جنان، كلّ قدح محطم
جنان، والغزالة الطريده، الزلزلة الزرقاء
في النبض، قطار مارق جنان
وعد باذخ[783].

ضمن الكتابة الشعرية وليس خارجها يضحي من حق الشعراء توضيب ما يحفل به الواقع من أوجه قهر، ونقص، واشتداد، إيهامات تملكية، وتصعيدات مخملية، وذلك درءا لما يطاردهم به الوجود، وسيستمر، من عوز مزمن، أي يغدومتاحا لهم أن يتفرّغوا، كلية، لمحنة أجسم، ألا وهي «تعيين السبّل المفضية إلى إمكان نهوض تجربة مع الكلام»[784]، أو، بالأحرى، «إيجاد إمكانية، في إطار ما يتأسس من جوار بين التجربة الشعرية والكلمة، لتجربة مفكّرة مع الكلام»[785]، باعتبار الشعر والتفكير يشتغلان باللغة ومن خلالها، في ما يرين على أرواحهم من ضيق وجودي، وفي الشكل الذي يمكن به للكلام الشعري المتأمل مغالبته، داخل رقعته المحددة، بل والتعالي عليه، من داخلها دائما. ومع ذلك ف «أن نكتب مؤداه أن نمتلك اللغة

782- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 229-230

783 - هبوط أبي نواس، «عبر الحائط.. في المرآة»، أ. ش، ص424.

784- Martin Heidegger: Acheminement vers la parole, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, coll. Tel, Ed. Gallimard, 1976, p. 145

785- Ibd., p. 172

تحت طائل الافتتان، ثم البقاء، من خلال هذا، وفيه، على صلة بالمجال المطلق، هناك حيث يتحول الشيء من جديد إلى صورة، والصورة، في إحالتها على وجه ما، تصبح مومئة إلى ما لا وجه له، بينما يأخذ شكلها المرسوم فوق الغياب هيئة حضور لا مشكّل لهذا الغياب، يمسي انفتاحا كثيفا وخاويا، في آن، على ما يكون ساعة لا يكون للعالم وجود، أو، بالأولى، عندما لا يكون هناك عالم بعد»[786].

وفي هذا الاتجاه نقول إنها لعنونة دالة، وفاعلة بقوة في المنسقية الرؤياوية للتجربة الشعرية، تلك التي خضعت لها أولى قصائد ديوان «زيارة السيدة السومرية»، ونقصد بها «الإقامة على الأرض». وكنا قد أوضحنا، ضمن المبحث الأول من الفصل الثالث، أن هذا العنوان كان من الوارد أن يحمله الديوان هوأيضا، لولا أن الشاعر رجّح، فيما بعد، إن لم تكن الجهة الناشرة، العنوان المتداول لهذا الديوان، والذي لا حاجة لنا، طبعا، إلى معاودة الحديث عن محموله الميثاقي الوازن، المطروق شأنه في موضع غير هذا. على أن الأكثر دلالة، في هذا الباب، هوشحنة الهجس التي توافرت لهذا العنوان، على وجه التحديد، بالأرض الفعلية، الموعودة، لإقامة الشاعر بعد أن استعصى عليه موافاة الأنا الشعرية، ثانية، بأرضها السومرية المتخيّلة. هذه الأرض هي القصيدة أوّلا وأخيرا، أولعلها، إن نحن تحرّينا عن الدقة، اللغة الشعرية، لأن «أرض القصيدة لا يمكنها أن تكون سوى اللغة ذاتها»[787]، و««كلّ فنّ إنما هوفي جوهره ضرب من الشعر» وهيدجر هنا إنما يفهم «الشعر» بمعنى واسع، لأنه يرتد إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة اليونانية،، فيفهم «الشعر» بمعنى «الإنشاء» أو«الإبداع» أو«الخلق»»[788]، لذلك عندما «ينبثق «العمل الفني» على صورة «عالم» يحاول السيطرة على «الأرض» من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات، فلابد من أن ينشأ صراع بين ذلك «العالم» الذي يريد أن يتجلى وينفتح، وبين تلك «الأرض» التي تميل إلى الاختفاء والتستّر»[789]، ومن هنا، و«بواسطة القصائد، أكثر من هذا لربّما بواسطة الاستذكارات، تتمّ لنا ملامسة العمق الشعري لفضاء الدار»[790]، وما دام الأمر على هذه الشاكلة سيكون رهان الشاعر الجوهري، عبر

786- Maurice Blanchot: L'espace Littéraire, Paris, coll. Idées, Ed. Gallimard, 1982, p. 27-28

787- Michel Haar: Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'etre, Ed. De L'Herne, 1985, p. 115

788 - الدكتور زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة «دراسات جمالية»، ع1، دار مصر للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ، ص271.

789 - نفسه، ص270.

790- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris, coll. Quadrige, Ed. P.U.F, 1981, p. 25

الكتابة، والاستذكار، وهوينكبّ على سومرة - شعرنة محلّ إقامته الوحيد المتاح، هوالتوفق في مغالبة اللغة، ومدافعة ازورارها، وفي المسافة بين انجلاء سكناه الرمزية، وتفتحها، وبين ضاغظ التعمية، والطمس، الذي تصدر عنه اللغة، تتأسس بقعة استثنائية لا محلّ من غيرها، على طول العالم وعرضه، في مكنته إيواء مخيّلته المتبرمة من سائر الإقامات الضحلة، أو، على الأصح، اللاشعرية.

إن شعر الحداثة يجب أن ينظر إليه ك ««موقف» من الكون كله، لهذا كان موضوعه الوحيد «وضع الإنسان في هذا الوجود»، ولهذا أيضا كانت أداته الوحيدة هي «الرؤيا» التي تعيد صياغة العالم على نحوجديد»[791]. وسواء في شعرية الريادة أوفي المشروع الشعري الستيني ستصير الأسطورة إحدى أبرز وسائل البناء الرؤياوي، لكونها تستحث عنصر «الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله»[792]، بل ولأن «الرموز، والأساطير، والطقوس تجلودوما وضع - حدّ الإنسان، وليس ما عدا وضعه التاريخي، وضع - حدّ بمعنى ما يكتشفه الإنسان حين وعيه بموقعه في الكون»[793]. لكن إن كان جيل الرواد قد وجد نفسه مسوقا، لعوامل تاريخية، وسياسية، وإيديولوجية، واجتماعية، وثقافية، إلى مدار الأسطورة الدموزية - التموزية -، فإن جيل الستينات، وبسبب من اختلاف ظرفيته عن الظرفية الخمسينية، سيلقى وجدانه الرؤياوي، كما سبق أن قلنا، في فضاءات أسطورية مكرسة لمدلولات اليأس، والاستحالة، والموت، كأساطير بروميثيوس، ونرسيس، وأورفيوس. في هذا الإطار إذن اندرجت التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر إلى الأفق الرؤياوي الأورفي، المأساوي، الذي سبق وأن انتمت إليه، لغناه الرؤياوي الفاحش، أعمال فكرية وفنية وإبداعية مختلفة[794].

---

791 - غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين ؟ دار المعارف، القاهرة1968، ص114.

792 - الدكتور أحمد أبوزيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة «عالم الفكر»، المجلد16، ع3، أكتوبر - نونبر - دجنبر1985، ص22.

793- Mircea Eliade: Images et Symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Ed. Gallimard, 1952, p. 43

794 - منها «الوليمة» لأفلاطون، و«الإنياذة » لفرجيليوس، و«المسوخات» لأوفيديوس. إضافة إلى أعمال مسرحية لكلّ من لوبّي دي فيغا، وبّيير كورني، وجان آنوي، وتنيسي وليامز. وموسيقية لكلّ من هايدن، وميلهود، وسترافينسكي، وأيضا جاك أوفنباخ، صاحب أوبّرا «أورفيوس في الجحيم». وسينمائية لكل من جان كوكتو، ومارسيل كامو. على أن الحقل الشعري الرومنتيكي والحداثي الغربي سيشكل المجال الأرحب لاستثمار الأسطورة الأورفية، مثال هذا ما فعله كلّ من نوفاليس، وشيلر، وهولدرلين، وشيلي، وفيكتور هيغو، وجيرار دي نرفال، وغيوم أبّولينير، وجان بول فاليري، وبيير إيمانويل، الذي له ديوان « قبر أورفيوس »، والشاعر اليوناني الحديث أنخيلوس سيكيليانوس، مؤلف ديوان «صوت أورفي»، بحيث «إن صدمة الشاعر، التي كانت

إن مقتضى السيرورة الإبداعية ليحتم على الكتابة الشعرية أن تعنى، دونما كلل أوارتخاء، بشاغل تقدمها وإلاّ راوحت مكانها، معيدة إنتاج أشكال ورؤيات منهوكة. على أن التقدم لا يمكن أن يتأتى سوى باعتناق مبدأ التجريب الشعري الدؤوب، والتطلع إلى البعيد، الحدودي، من الخبرات الرؤياوية، و«بهذه الكيفية ينال النص بعده الجوهري: أي كونه «ممارسة» تضع موضع مساءلة «الاكتمالات» «الرمزية والمجتمعية» باقتراح «توسلات إجرائية دالة مستجدة»»[795]. وعليه فعبر أخلاقية شعرية تجاوزية لا يقترح الشاعر مجرد نصوص شعرية منقطعة عن الثوابت الإبداعية لشعرية الريادة، وإنما هويدعو، في نفس الوقت، الإنسان، مستهديا مارتن هايدغر، «إلى تغيير حياته وإلى أن يحيا «على نحوأصيل»، ومن خلال تحقيق وجودنا جوهريا وبالضرورة - باعتباره وجودا نحوالموت - من خلال هذا فحسب يمكن للإنسان أن يعلوعلى حياته اليومية الضيقة النطاق ليصبح ذاته حتما وليغدوحرّا بصورة حقيقية»[796].

صحيح أن الميثولوجيا العراقية القديمة لم تنتج شخصية أسطورية لها نفس المواصفات التي تتمتع بها شخصية أورفيوس، الإغريقية المنبت[797]، لكن هذا سوف لن يثنيها عن بلورة

متوقعة، بخصوص إقامة جامعة دلفي لا تنقص في شيء من قدره وجبلّته أومن مزاجه الديني العميق، هذا الأخير الذي سيخول له اتخاذ ذاته مستودعا للهللينية بكاملها، والتعبير عنها بواسطة صور مشعّة وصافية تتدفق جميعها بحبه لليونان».

– Renée Jacquin: Anghélos Sikélianos، une voix orphique، in: Anghélos Sikélianos: Une Voix Orphique، traduit du grec moderne et présenté par Renée Jacquin، coll. Orphée، Ed. La Différence، «Giromagny»، 1990، p. 19

هذا طبعا دون أن نغفل الشاعر راينر ماريا ريلكه الذي سيفرد أحد دواوينه احتفاء شعريا، عميقا ودالا، منه بالمحنة الأورفية الشائقة، وممّا يقوله، على سبيل التمثيل، في السونيتة الثالثة عشرة، من ديوانه هذا "سونيتات إلى أورفيوس" - الجزء الثاني -:

- كن دائم الموت في يوريديس، وليطفح غناؤنا، اصعد يا !
وليزدد تسبيحنا، اصعد ثانية في القرابة الخالصة !
بين البائدين، هنا، في ملكوت الزوال،
كن بلورا مندقا، مفتتا سلفا يصحبك النغم.

- Rainer Maria Rilke: Oeuvres 2، poésie، Paris، coll. Le Don des Langues، Ed. Seuil، 1972، p. 401

كما يمكننا أن نردف، بالمناسبة، إلى ذكرنا المقدمة النقدية الرصينة التي خص بها الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر كتاب الشاعر السينغالي، ليوبولد سيدار سنغور، "أنطولوجيا الشعر الزنوجي والملغاشي الجديد" - 1948 -، والموسومة ب "أورفيوس الأسود".

795– Julia Kristeva: La révolution du langage poétique, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1974, p. 185

796 – جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة «عالم المعرفة»، ع76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل1984، ص251.

797 – إلى جانب أورفيوس الإغريقي يشار، لدى قلة من الفلاسفة الإغريق، منهم أفلاطون نفسه، والمؤرخين

شخصيات أسطورية معبرّة، في المقام الأول، عن شواغل حضارة بلاد وادي الرافدين، وعن أسئلتها الكونية الضاغطة، مثل دموزي - تموز -، وغلجامش، وإنكيدو، ونانار.. لذا فأن يقترض الشاعر لتجربته الشعرية أسطورتها المركزية، مع تقصّده أن تكون هي الفاعلة في بنية الأسطورة الدموزية - التموزية -، وذلك من خارج دائرة التراث الأسطوري الشرقي، فالظاهر أنه لم يكن بصدد مسلك تبرّره مشروعية المثاقفة فحسب، بما هي حق إبداعي وثقافي لا اعتراض عليه، وإنما كان، علاوة على هذا، قيد استرداد قسط من المديونية الثقافية الملموسة التي للشرق على العالم الغربي.

إن أوروبا لم تجلب، مثلا، من الشرق ما عدا الحروف الأبجدية - الفينيقية -، ورصيدها الديني اليهودي - المسيحي، بل وجلبت حتى التسمية التي اشتهرت بها بين القارات، ذلك أن أسطورة فينيقية تروي أن الإله «زيوس» حدث وأن خطف «أروبا»، ابنة «آجنور» ملك فينيقيا، عندما كانت تتنزّه في أحد الأيام بشاطئ مدينة «صور»، فما كان من أخيها «قدموس» إلاّ أن سافر للبحث عنها في بلاد الإغريق، لكنه بدلا من القيام بإعادتها إلى موطنها الأصلي سوف يجازي الإغريق على فعلتهم المشينة بأن وهبهم سرّ الكتابة، وابتنى لهم مدينة «طيبة». ورغما من أنهم كانوا، أي الإغريق، يمتلكون أسطورتهم الديونيزوسية، القريبة الصلة بأساطير الموت والانبعاث الشرقية، فسنراهم يعمدون إلى استلاف الرمز الإلهي المذكر من أسطورة أدونيس وعشتروت، الفينيقية، مع إبقائهم على نفس صيغته الاسمية، والتي يفيد شقها الأول، «أدون»، معنى السيّد لدى الساميين، ليتقاسم مع كل من «أفروديت»، و«بّرسيفوني»، أدوار الأسطورة الإغريقية المعروفة.

وفي هذا المضمار جدير بنا أن نشير إلى أنه ولا شاعر، من شعراء الحداثة الغربية، بلغ مبلغ ت. س. إليوت في استرفاد أساطير الموت والانبعاث الشرقية، التي وثقها السّير جيمس

أيضا، ومن بينهم هيرودوت، إلى أورفيوس المصري، واسمه الأصلي «تحوت بن آمون» وقد اعتبر إلها للحكمة سيما وقد اقترن، في المتخيّل الأسطوري المصري القديم، بكونه مبتكر الأبجدية الهيروغليفية. لكن من الجائز إدخال هذا الأمر في إطار ما كان يجري من تبادلات حضارية ومقايضات ثقافية بين مناطق النفوذ الحضاري والثقافي في العالم المتوسطي القديم، ومن غير المستبعد أن يكون قدماء المصريين قد اقتبسوا من الإغريق عقيدتهم الأورفية واتخذوا لها إلها خاصا في مجمّعهم الإلهي، ومع ذلك لم يكن لهذا الاقتباس من أثر حاسم في ممارستهم العقدية، سواء من حيث نسخ ديانتهم الأوزيريسية - الموت والانبعاث - أومزاحمة معتقد التوحيد الإلهي الذي شاع بينهم بفضل أخناتون - أمينوفيس الرابع - زوج نفرتيتي. وبالموازاة من هذا، وفي نفس السياق دائما، تبدومدينة طيبة اليونانية أحد مظاهر تأثر اليونانيين بالحضارة المصرية القديمة، إذ كانت هناك مدينة بنفس الاسم في مصر، بل وأكثر من هذا يحضر لا اسم المدينة، ولا أبوالهول أيضا، في أسطورة أوديب اليونانية، وذلك بذات الحذافيرية التي جاءته من قعدته - ربضته الشهيرة في منطقة الأهرامات، هذا دون القفز على الرواية الأسطورية الأخرى، المثبتة أعلاه، التي تنسب تشييد مدينة طيبة اليونانية إلى قدموس الفينيقي، وهوما يؤكد على درجة التفاعل بين تلك الأطراف ممّا قد تلتبس معه، أحيانا، بعض الحقائق والمعطيات التاريخية.

فريزر في مصنفه «الغصن الذهبي» - 1890 -. وإنها، حقا، لمفارقة شعرية - ثقافية كبيرة أن يضطر الشعراء الدموزيون - التموزيون - العرب إلى التصالح مع ذاكرتهم الأسطوربة الشرقية واكتشاف رموزها، كدموزي - تموز-، وأدونيس، وبعل، وأوزيريس، توسطا ب «فيليباس»، الذي يمثل «الابن الحق للمياه العميقة» في قصيدة «الأرض الخراب»، وبما أن التاريخ لا يعدم انطباقاته وصدفه الماكرة فإنه لأمر بالغ الدلالة أن يقوم، أي التاريخ، بخلق توافقاته الحدثية والمكانية الرمزية.

فإليوت وهويبحث لغرب، قوّضته الحرب العالمية الأولى، عن إله أسطوري شرقي يعيد إلى أوصاله حيويتها الإيمانية والقيمية لم يتوان عن استثمار الأسطورة الأدونيسية، الفينيقية. أمّا حسب الشيخ جعفر، وهويتحرّى لشرق، أتخمته الأماني والبشارات التاريخية الوردية، عن إله يرجع به إلى جادّة وضعه المحجوز، الميؤوس منه، فلم يلق، لتشخيص هذا الموقف، أفضل من أسطورة أورفيوس الإغريقية. في حالة إليوت كان التاريخ سباقا إلى تهجير عبد الرحمن الداخل، الحفيد الأموي - الشرقي، البعيد، لدموزي - تموز -، وأدونيس، وبعل، وأوزيريس، الفارّ من بطش إخوته - أعدائه العباسيين، صوب تلك البقعة في أروبا، المسمّاة أندلسا، كيما يجري في شرايين غرب قروسطوي، ظلامي، دماء تمدّن كوني يعتبر نسيج وحده[798]، أفليست طليطلة، مصهرة الأعراق والذهنيات والألسن، لونا من بابل جديدة. وفي حالة حسب الشيخ جعفر فإن الميتة الرمزية التي ستعدّها التجربة الشعرية لأورفيو س الإغريقي في التربة الشرقية، السومرية تحديدا، إن هي إلاّ المعادل التخيّلي للميتة الباذخة التي لقيها الإسكندر المقدوني داخل أسوار بابل، بالذات، عام324 ق. م. فعلى ما كانت عليه اليونان من مجد فإن الفاتح الكبير سوف يستبد به الحلم بيونان في عظمة بابل، وفارس ومصر القديمة، يونان جديرة بمجال أرضي متراحب يفوق رقعتها الأرضية، سواء تلك الملمومة في أحد أركان شبه جزيرة البلقان أوالأخرى المنتشرة عبر كمشة من الجزر التي يتشكّل منها أرخبيل بحر إيجه.

798 - من هذه الزاوية العميقة كان تناول أدونيس، مثلا، لهذه الشخصية التاريخية - الرمزية، ذلك أن عبد الرحمن الداخل إن كان قد خلّف من ورائه، في الشرق، ملكا أمويّا زائلا فهولن يلبث أن يبتعثه، قويا ومشعّا، في مهجره الإسباني، وفي هذا يقول:

- مملكتي في الضوء
والأرض باب البيت
كان ينادي، يجمع الهواء
يحمل من كل فضاء عرق
ينسج للغرب رداء الشرق.

- تحولات الصقر، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، ط2، أكتوبر 1971، ص104-103.

وفي أثناء ركضه[799] في الأصقاع الآسيوية المترامية، ركض جدّه العريق آخيل، أحد أبطال حرب طروادة، كان التاريخ، من جانبه، مزمعا على أن ينطفئ كيانه البطولي الفذ في بابل، وليس في غيرها من مدائن فارس أوالهند التي آلت إلى إمبراطوريته، علما بأن الحمّى التي ألّمت به، من إجهاده لبدنه، قبل أن يعود ثانية إلى بابل، التي كان قد فتحها عام330 ق. م، لم تشأ إلاّ أن تمهله حتى يبلغ أرضا كان هومن غرس آخر مسمار تاريخي في نعش حضارتها الراقية، أرضا أماتها ثم مات فيها، منشئا، على هذا النحو، وعلى صعيد التاريخ، نفس الموت المركب الذي اقترفه أورفيوس، في فضاء التجربة الشعرية، في حق إينانا – «إيدن» السومرية، ثم في حق ذاته المكلومة.

799 – في هذا المنحى، وانطلاقا من المعنى المأساوي العميق الذي يفيض من ركض من هذا النوع، سيكون استنهاض الشاعر اليوناني الحديث جورج سيفيريس، اتكاء على استعارية الإبحار، للجروح والندوب الأليمة التي سيخلفها جري أبطال اليونان، الأسطوريين والتاريخيين، تجاه عظمة ليس بمقدورها التغطية على ضروب المحن والمكابدات، التي كان لليونانيين منها نصيب أوفر في كافة العصور، بل والتي ما انفكت تخالط حتى راهنهم التاريخي الذي يشعرون بأنهم لا يستحقونه، فهويقول في قصيدة تحمل عنوان «البحارة الضائعون»:

– مررنا بالخلجان وبالجزر والبحار
التي تقود إلى بحار
سمعنا النساء يبكين ضياع الأطفال
سمعناهن يبحثن عن الإسكندر العظيم
عن أمجاد دفنت في آسيا
وقفنا عند شواطئ أثقلت هواءها
عطور الليل
وذكرى سعادة أولى
ولم ينته السفر
روحنا صارت من خشب المجداف
وعن ماذا نبحث في هذا الرحيل.

– مختارات من الشعر اليوناني الحديث، نقلتها إلى العربية رنا قباني، مجلة «الكرمل»، ع1، شتاء1981، ص-206 .207

على سبيل الختم

مشمولا إذن بجريرة قتل الأب، التي اقترفها جيل شعري برمّته، ومتملّكا القصيدة، كأمومة ومسقط رأس رمزيين، سيتفرغ حسب الشيخ جعفر لترسيم مساره الشعري المنقطع عن الإرث الريادي، مستثمرا حساسيته الرهيفة، كشاعر حقيقي، وثقافته الرصينة، الواسعة، باعتباره شاعرا مسؤولا يقدّر أهمية إغناء المعرفة الشعرية بثمار مختلف المعارف والفنون.

أكيد أن بدايته الشعرية، مثل ما يسري على بدايات كل شعراء جيله، ستظل مرتهنة بأساسيات البناء الشعري في هذا الموروث، وتحديدا بالخواص الأسلوبية للجملة الشعرية عند كل من بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وهومعطى يلازم أيّ فعل قطيعوي كان، إذ ريثما تتحقق القطيعة، متماسكة وتامة، تأخذ في نشأتها المتمهلة داخل الموروث المزمع على اطّراحه، وذلك انسجاما مع مقتضى تطور الظواهر لا العلمية، ولا الثقافية، ولا الإبداعية، وتجاوبا مع آلية تقدمها. على أن القطيعة، وهي هنا شعرية، يتوقف تماسكها وتمامها على نجاح المغايرة الأسلوبية، ونضوج البديل البنائي، ثم على تسلّح الشاعر بوعي شعري طليعي يوجّه فعله القطيعوي ويجذره، بحيث «لا يصبح الأسلوب «الإنسان» تماما إلاّ بالوعي الصارم»[800]، بل لربّما حقّ قولنا بأن «التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح»[801] في مرات عديدة.

إن نجاعة هذا الوعي ستظهر، على نحوما رأينا في أثناء تحليلنا للمتن الشعري المدروس، في الكيفية التي سيسلكها الشاعر في الانفصال عن مدار التعبير الشعري الغنائي –

---

800 – ر. أ. سكوت جيمس: صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: د. عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص296.

801 – الدكتور عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص238.

البسيط، إذ من خلال استراتيجية تجريبية تغطي أصعدة اللغة، والتركيب، والإيقاع، والتخيل، والتوازي النصي، ثم التناص، استطاع المتن أن ينتج ما اصطلحنا عليه بالجملة الشعرية الدرامية - المركبة، المنقطعة عن ماضيها الشعري الغنائي - البسيط، ذلك الماضي الذي فيه تخلقت نويّاتها الأسلوبية التي سيتعهدها التجريب بالإنماء، والإنضاج، والتدريج، والتفعيل، تجاوبا مع سيرورة الإنتاج الدلالي، واتساقا مع إوالية العنصر الرؤياوي. وهكذا سيوفّق الشاعر إلى بلورة جملة شعرية تحمل دمغته الأسلوبية الخاصة، ليست منقطعة فقط عن جملة الرواد الشعرية، بل ولها من الكفاية الأدائية ما يسمح لها حتى بالحضور، إن علنيا أوإضمارا، لا فرق، وذلك على سبيل التأثير، في نصوص بعض الرواد، وبعض المجايلين له، وفي نصوص شريحة عريضة من الشعراء، سواء العراقيين أوالعرب، ممّن سيصنفون كسبعينيين، وخاصة طريقتها في بناء الأزمنة والفضاءات والضمائر والسرود، وفي استغلال تقنية التدوير، وكذلك ما يهمّ نسج الموضوعات والآخيلة.

إن «الأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا»[802]. وممّا لاشك فيه أن جملة شعرية على هذا القدر من الإعمال والثراء والحيوية تبقى الأداة التعبيرية لشاعر قلنا في حقه، قبل برهة، إنه مفطور على حساسية رهيفة، نادرة، مستحبة، على كل حال، لدى جميع الشعراء الحقيقيين إن هي واكبتها سعة الاطلاع المعرفي والإبداعي. فشاعر مثله يحمل الشعر كعبء كتابي - وجودي لم تكن لينطلي على روحه الحالمة، الحزينة، والمغتربة، خداع الوقائع والتواريخ، لأن منطق جريانها منطق يجافي سؤال الشعر، وجنون الذات الكاتبة، و«عندما يقف الناقد أمام شعر حسب الشيخ جعفر تذهله حقيقة غريبة هي أن معظم قصائد الشاعر يدور حول تجربة شخصية واحدة لدرجة أننا لا نلمح في أشعاره أصداء الأحداث الكبيرة لعصرنا. فكل شيء ينبع من نزيف تجربته الشخصية هذه. ويبدولي أن حساسية الشاعر الخاصة وحدّة هذه التجربة لم تمكّناه من التعامل الواسع مع التجارب الاجتماعية والحضارية الأخرى، فقد كانت الحياة المعاصرة تدهشه وترعبه في آن واحد»[803]. إن طهرانيته الشيوعية سوف لن تغريه، بتاتا، بالوثوق في أيّما التماعة واعدة قد تنفرج عنها هذه الوقائع وتلك التواريخ لأن حلمه الإيديولوجي لهومن جنس حلمه الشعري، كلاهما بعيد المنال، متعذر التحقق. «كانت ثورة تموز الأولى قد قامت،

802 - د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس1982، ص68.

803 - فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1975، ص251.

فوجد الأيدي ممدودة له لإكمال دراسته فسافر إلى موسكوليدرس الأدب في معهد غوركي «...» وفي موسكوسمع وقرأ ما حدث في العراق، وفي موسكوشكّلت السنوات الأولى من الستينات مادة لقلق، ربّما أسميه قلق الشاعر إزاء مخاوف المستقبل، فعاد في أواسط الستينات وهومحمّل بكل ما تعتلج به نفس مثقف قلقة»[804].

إنه، هوالشيوعي القحّ، لم يحدث أن استمالته، في إبان مقامه الطلابي بموسكو، الواجهة الزائفة للاشتراكية. فلقد كان هناك خلال الفترة البرجنيفية، الفترة المزهرة للدولة السوفياتية فيما بعد الحرب العالمية الثانية، غير أنه لم يتورط، إطلاقا، في أيّ تهليل شعري لمكاسب ثورة أكتوبر المجتمعية والاقتصادية.. في تمجيد النموذج الاشتراكي وذمّ الإمبريالية وشراهة الرأسمال.. في امتداح لينين ورثاء ضحايا معركة ستالينغراد الملحمية.. في الفخر بالعقل الاشتراكي الذي ابتكر القنبلة الذرية وأطلق صاروخ «سبوتنيك» إلى عنان السماء.. وهوما قامت به، فعلا، ثلة من الشعراء العرب المعاصرين، بمناسبة مرورها إمّا حياتيا أوشعريا، بالواقع السوفياتي، كعبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف، وكمال عبد الحليم، وعبد الرحمن الخميسي - الحاصل على جائزة لينين للسلام -، ومعين بسيسو، وتاج السّر الحسن، وجيلي عبد الرحمن..

وفي المقابل فحتى وهويحفظ لشعره هذه المسافة الصائبة عن أمور تدخل في نطاق الوقائعية والتأريخية لن يلوذ برحاب الطبيعة الروسية، نظير ما فعل الشاعر المهجري، ميخائيل نعيمة، في قصيدته، «النهر المتجمد»، مثلا. وإذ عزفت مخيّلته عن هذه الجوانب فإن انشدادها سيكون، أوّلا وقبل كل شيء، إلى ما هوشعري في هذه الأرض، إلى تحتها اللامرئي، وإلى ما يختلج في الساحات، والشوارع، والأزقة.. في الفنادق، والمطاعم، والمقاهي، والحانات.. في المسارح، ودور السينما، وقاعات العروض الموسيقية، والمتاحف، والجامعات.. من أجساد أنثوية طرية وفاتنة[805].. من وقائع وتواريخ دفينة.. أو، بالأحرى، إلى ما يمكن أن تشي به الغرف، والرّدهات، والأركان الخبيئة، من مباهج واغتباطات.. من ندوب وتكدّرات.. وبكلمة جامعة من فراديس وعوالم سفلى. ولكي يلتقط الروح الجوهرية للشعب الروسي راح يقرأ أشعار

804 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص318.

805 - في الكتاب الذي دوّن فيه الشاعر يومياته الروسية، ألا وهو«رماد الدرويش»، سيبلغ عدد النساء الروسيات اللواتي ارتبط بهن، في علائق غرامية وثيقة أوعرضية، حوالي ست وأربعين امرأة. وعلى ارتفاع هذا الرقم فإن دلالته لا يجب أن تأخذ منحى شبقيا دونجوانيا، رخيصا، بقدر ما يلزم قراءتها كنوع من سفر رمزي، لا يكلّ، في الأجساد والأرواح الأنثوية تقصّيا لامرأة كونية في بهاء إينانا السومرية وكمالها.

ألكسندر بّوشكين، وروايات فيدور دوستويفسكي[806]، مثلما انحاز إلى كل أولئك المبدعين المتألقين ممّن فاقمت الثورة الاشتراكية مواجعهم، وأطاحت بآمالهم، بل ودمّرتهم أسوأ تدمير، كألكسندر بلوك[807]، وسيرغي يسنين[808]، وفلاديمير ماياكوفسكي، وآنا أخماتوفا، ومارينا تسفيتايفا.. الحالمة أرواحهم الحزينة، والمغتربة، مثل روحه.

لهذا سوف لن نبالغ في شيء إن نحن قلنا ألاّ أحد من الشعراء العرب المعاصرين استطاع أن يدرأ عن مخيّلته ضغوط الواقع الاشتراكي السوفياتي، وهوفي وضعية تماسّ مباشر معه، سوى حسب الشيخ جعفر، بحيث يعتبر الوحيد الذي غالب هذه الضغوط، بل إنه سيوفق إلى إفراغ الواقع المذكور من أثاثه الإيديولوجي الزائل، وإدماج روسيا الصميمة، أرضا وبشرا وثقافة، في الفضاء الرؤياوي لتجربته الشعرية.

على أن نفس الاحتراز سيلازمه، عندما رجع إلى بلده العراق، تجاه ثورة 1968 البعثية،

---

806 - «إن لك خطى امرأة من عصر آخر، وحول وجهك وقامتك هذه الظلال الغريبة.. وكأنك تسيرين في مدن دستوييفسكي».
- حسب الشيخ جعفر: رماد الدرويش، منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد1986، ص290.

807 - «كانت هديتها لي مجلدا قديما ما زلت أحتفظ به: أعمال ألكساندر بلوك في طبعة نادرة. وكان ابتهاجي به كبيرا به».
- نفسه، ص211.

808 - «أعود من شارع غوركي، فرحا، بنسخة نادرة أوقديمة عثرت عليها، صدفة، في مكتبة: أوراق العشب لوايتمن.. قصائد غوته.. أعمال بايرون.. أومجموعة أعمال يسنين النافذة منذ عامين».
- حسب الشيخ جعفر: رماد الدرويش، منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد1986، ص71.
وممّا لا يخلومن دلالة أيضا، في هذا السياق، أن يقرّ الشاعر قائلا: «كنت مرهقا بمراجعة الاقتصاد السياسي، وغالبا ما أنسى منه كل ما أقرأه بعد يومين، فكانت لينا تضحك ساخرة معابثة، كانت الفلسفة أقرب إليّ بكثير. كنت أقرأ محاورات أفلاطون مترنما».
- نفسه، ص321.
ثم أن يشير إلى ما كان من قراءته لجملة أعمال مصنفة، من المنظور الواقعي الاشتراكي، في خانة الأدب البرجوازي المنحط والمائع، كأعمال الروائي الفرنسي مارسيل بروست، على سبيل التمثيل. «كنت قد استعرت «الزمن الضائع» من صديقي علي الأذربيجاني. وكان مترجما في ستة مجلدات. كنت أقرأ طوال النهار، وأعود لأقرأ في الليل».
- نفسه، ص182.
هذا بالإضافة إلى ثباته وفيّا لشعر أبي نواس، القريب إلى روحه التي لم تنل منها إغراءات واقعه الجديد:
- سأترجم لك أبياتا لشاعرنا أبي نواس، كان مبتلى بحب صبية عنيدة وساحرة مثلك.. اسمها جنان.
- جنان ! ماذا تعني بلغتكم من فضلك ؟
- تعني الرياض أوالنعيم.. إذا شئت.
- اسم جميل.
- نفسه، ص25.

وذلك على الرغم من كونها تعنيه، بصفته مواطنا ومثقفا عراقيا، أكثر ممّا تعنيه الثورة البلشفية. «وكما تمنى ناظم حكمت لعبد الوهاب البياتي أن يغني الفرح في قصائده بعد أن تحرّر شعبنا بعد ثورة الرابع عشر من تموز 1958... أتمنى أن يغني حسب الشيخ جعفر فرح الإنسان عبر مكاسبه على الأرض بعد إعلان الجبهة الوطنية والقومية التقدمية في العراق في السابع عشر من تموز عام1973، وانتصار معركة التأميم والصمود وإنجاز الحادي عشر من آذار... ومع أن التمني يظل في حدود «التمني» إن لم يقترن بفعل لكني أحسّ أن حسب الشيخ جعفر لا تستطيع بنية المجتمع الجديد تغيير طبيعته الآن، والفرح الذي نتمنى متروك تحقيقه للمستقبل»[809].

وبالفعل فلن يكون بمقدور الغليان الثوري الذي خيّم على وطنه، انطلاقا من أواخر الستينات، ولا البلاغة الشعاريّة التي أطّرته، إكراه الشاعر على الانتساب، شعريا، إلى دينامية مجتمعية وتاريخية كان يراها آيلة، إن عاجلا أوآجلا، شأنها شأن جميع الانقلابات الثورية التي عرفها التاريخ الإنساني إلى نقطة الارتكاس والثبات، وذلك بأثر من خلفيتها البراغماتية اللاجمة. إن الشعر تحرير تام للخيال، واستغراق رؤياوي بعيد الغور، شاغله الأساسي هوما يتخفّى وراء الخصاص السياسي والاجتماعي من ثقوب، وفراغات، في المعيش الإنساني، بحيث «لا تبرز المشكلة السياسية أوالاجتماعية كعنصر وحيد مستقل عن بقية العناصر المكوّنة لمأساة البشرية، وإنّما تتشابك في جوهر مركب يتجاوز الأوطان الصغيرة حتى ليشتمل على الكون بأسره، كما يتجاوز مرارة الأحداث «التاريخية» السريعة الزوال ليتوقف عند تخوم الحدث اللانهائي في أزمة الإنسان والعالم»[810].

من هذه الزاوية إذن يستقيم الاحتياج إلى طزاجة المناخات الأسطورية، وثراء إيهاماتها وتكثيفاتها، وممكناتها الترميزية العديدة. فالأسطورة وظيفتها، في حالة الشاعر، تأمين ولائه الروحي لقيم جوهرية تعمل الوقائع والتواريخ، يقينا، على تيئيسه، بالمرة، من التفكير فيها. ولأنها، في حالته دائما، اختيار شعري جازم، لا بذخ مثقفي مفتعل، فهوسيخصّصها، من حيث التمثل الشعري، بمنتهى ما تستوجبه من جدّ وعمق بنائيين، أي أنه سيركز عنايته على « كتابة القصيدة المتكاملة التي تكون الأسطورة لحمتها وسداها، والتي ستبرز وظيفتها على مستويين: الأول بنائي فنّي، والثاني موضوعي يربط بين عالم الأساطير والواقع المعاصر»[811].

---

809 – محمد الجزائري: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1974، ص441.

810 – غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين ؟ دار المعارف، القاهرة1968، ص175.

811 – د. محسن إطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد1986، ص129.

فلئن كان التاريخ قد بدأ مع سومر فإن خاتمته ستكون في سومر أيضا، إذ مع خراب أور اندثرت، وإلى الأبد، تلك الفرصة الكونية النادرة التي مكّنت الإنسانية من ارتقاء وجودي برّت به الآلهة. وما دام الأمر كذلك فلا مناص من الولاء الروحي المكين لذلك الزمن، المتباعد، الذي هوزمن أسطوري، ثراؤه من أسطوريته تلك التي أتاحت للإنسان أن يحيا سواء بذهنه، أوبوجدانه، أوبحواسّه، تلقائيا، في فيض القداسة الذي كان يغمر العالم. إن تشذرات الواقع، وصنوف الضحالة التي يصدر عنها التاريخ، إن هي إلاّ المخلّفات الشائهة للانحطاط الكوني الذريع الذي دخلت فيه الإنسانية يوم انهدّت أور، المدينة - الرمز، بل وممكن النجاة الروحية الأخير.

لذلك، ومن أجل بلورة إيهام شعري بالسقوط الرمزي للكائن الإنساني، وفي نفس الآن بانتفاء إمكانية استرجاع الحياة لجودتها الروحية الماضية، كان على الشاعر أن ينكبّ، انكبابا شعريا عميقا، على أسطورتين اثنتين، أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، الأولى من حيث اتصال مجاريها وحيثياتها بالزمن الأسطوري السومري، وبامتلائه الفردوسي، أمّا الثانية فمن زاوية إشاريتها إلى زمن أسطوري إغريقي رديف، وإلى ما كان من بهائه الإلهي. وباعتبار الأسطورة الإغريقية تبدّد أيّ أمل في ملاقاة هذا الزمن وتملّكه، فقد استدعى اليأس الرؤياوي المطلق، بسبب من انحياز الشاعر، البديهي، إلى أورفيوس، بدلا من دموزي، أن تلتفّ الأسطورة الإغريقية حول نظيرتها السومرية فتصنع لإينانا نفس المصير التراجيدي الذي سبق وأن هيّأته ليوريديس، وتفتي، هكذا، بالموت النهائي للتاريخ. فهذا الأخير مستودعه سومر وبموتها، أي إينانا، لحقه الموت هوالآخر، أمّا ما يعاش منذ اللحظة التي تخرّبت فيها أور فهومسخ التاريخ لا أصالته. وبالطبع فإن انكباب الشاعر على هذا الأمر سيتسم بالشمولية، بحيث سيطول عناصر اللغة، والتركيب، والتزمين، والتفضية، والتخييل، والموازاة النصية، والتناص، بما يجعل، من جهة، الاشتغال الأسطوري جزءا لا يتجزأ من الاشتغال الشعري، وبما يوفر، من جهة أخرى، للأسطورة الأورفية سريانها القوي في أنسجة الأسطورة الدموزية، ويشدّد، بالتالي، من قبضة تحكّمها الرؤياوي في فضاء التجربة الشعرية.

همّ جوهري بهذا الحجم، له مسوح أسطوري، هوما عملت، إذن، التجربة الشعرية على استنهاضه مقولا رؤياويا متلبّسا باقتضاءات التلفظ الشعري، ومتفاعلا مع نواظمه البنائية، والنصية، والتخيّلية، والدلالية. و«من الطبيعي أن ما يؤخذ بالاعتبار في عملية الخلق الأدبي هوما أنجزه الشاعر لا ذلك الذي حاوله ولكنه لم يستطع تحقيقه. إننا نتعامل مع القصيدة الشعرية بمقدار ما تطرحه أمامنا، وهذا لا يعني إطلاقا أننا نستبعد الشاعر في عملية تفسير الخلق الأدبي:

فأيّ معنى لقصيدة يمكن قبوله إذا أمكن الافتراض أن قصيدة شعرية ما لم تنبثق عن روح شاعر ما ؟ إن كلّ قصيدة بناء فنّي واع، وبهذا فقد تفهم بشكل أفضل وقد يستمتع بها أكثر إذا استطاع القارئ أن يضع يده على النّية الحقيقية التي من أجلها ألّفت القصيدة. والذي يقودنا لإدراك هذه النّية «أوالقصد» هوما نراه ماثلا أمامنا في القصيدة»[812]. ولاشك في أن ما قمنا به من تحليلات، وباشرناه من اقترابات، مسّت مختلف مستويات التجربة الشعرية، كان يرمي، أساسا، إلى حصر أوجه المثول الشعري للهمّ الجوهري المذكور، واختبار نجاعة ملموسيته من عدمها، أي تقرّي روح الشاعر، أو، على الأصح، مقصديته، داخل الفعل الشعري، وفي نطاق محايثته. وما دمنا قد اجتزنا هذا الشوط فإن صدورنا عن مبدأ أولوية النص لا يجب أن يصدّنا، نهائيا، عن الاستئناس، خصوصا ونحن على أهبة إقفال هذه الدراسة، بانتواءات الشاعر ومراميه، على نحوما فعلناه، وإن لماما، خلال مبحثي الفصل الثالث على وجه التحديد، الشيء الذي لا يخلومن مردود موازاة - نصي مفيد، بكيفية أوبأخرى، في تنوير التجربة وتجلية اكتنافاتها.

وفي هذا المنحى نقول إن «الجمال الذي يركز عليه الشاعر في دواوينه وتعليقاته وأحاديثه أشبه ما يكون بالخلاصة الحياتية للشاعر وقد وجدها تمتزج بفرح كوني آسر، ينبثق من كهوف الأرض وأوكارها ويختلط بالحياة اليومية المشبعة بكل انعطافاتها، ثم الارتفاع به إلى السماء العالية، بحيث لا تغدوتشكيلاته بعيدة كل البعد - فيضيع الزمن والتاريخ فيها - كما لا تصبح في متناول اليد. وكأنّي بالشاعر وهويصنع صوره أومثاله الشعري من وحل الواقع وأطيانه يطلقه بعد أن يقترب من الكمال إلى الفضاء القريب فيغدوغيمة أوخيمة، دخانا أومطرا»[813]. فالجمال يقوم عنده مقام اعتقاد رؤياوي لا يمكن للشعر أن يتصوّر من دونه، والمرأة هي قرينة هذا الجمال[814]، وعتبة الشاعر إلى أفقه المتنائي، الهارب، لذا ليس من الغرابة في شيء

---

812 - أمادوألونسو: التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية، ترجمة: علي الشرع، مجلة «المهد»، س1، ع4-3، صيف - خريف1984، ص52.

813 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص316.

814-1 «...»اليأس، عمقيا، هوحقيقة الشعر في بحثه الدائم عن الجمال المطلق. وقد يكون الشعر، في الأخير، محاولة للقبض على ملمح من ملامح الجمال المطلق. لكن ماذا استطاع الشعر أن يفعل حتى اليوم ؟ إنه لم يستطع - ولن يستطيع - إلّا المحاولة. ومن هنا يمكننا أن نفهم يأس الشعراء أوأيّ باحث عن الجمال المطلق.
س: ماذا تعني بالجمال المطلق ؟
ج: هوالإحساس العميق الذي يوجه الشاعر صوب الجمال المتجسد في الطبيعة أوفي المرأة، أي أن فكرة الجمال المطلق تتقمص امرأة، وليس الشعر إلّا محاولة للاقتراب من هذا الجمال «...» كان الشاعر، وسيظل، وحيدا، ليس بين الناس فقط، وإنما أمام نفسه أيضا. إن أشياء هذا العالم غريبة عن روح الشاعر، ولعل المرأة هي الصورة الوحيدة التي تقرّب الشاعر من حلمه الأبدي للقبض على الجمال المطلق».
- حسب الشيخ جعفر يكسّر صمته الدهري، حاوره: جوزف كيروز، مجلة «الوطن العربي»، ع389، 27

يوليوز1984، ص55.
814-2 «- أهذه السيدة الشابة ابنتك ؟
- أجل هي ابنتي.
- ما اسمها من فضلك ؟
- اسمها لاريسا. لماذا لا تسألها هي ؟
كانت تبتسم بلطف. أمّا ابنتها فكانت تحدجني في غموض.
- كيف يمكنني أن أسألها ؟ هذه سيدة لا ترى إلاّ في حلم. وأنا الآن كالحالم ويخيّل لي أنها ستختفي حالما أقلق سكونها بكلمة.. تماما كما يختفي الحلم حين نصحوفجأة.. ما هي إلاّ طيف أوروبا.
- أؤكد لك أنها امرأة كغيرها. وليست طيفا.
- كغيرها ؟ كلاّ. ما هي إلاّ سيدة من القرن التاسع عشر. لا نراها إلاّ حالمين.. أوفي قصائد الشعراء ولوحات الفنانين.
- من القرن التاسع عشر ؟ كيف ؟
- أترين خطوها الطائف، والظلال المحيطة بوجهها ؟
- أتذكرك بامرأة ما ؟
- أجل.. بغريبة بلوك».
- حسب الشيخ جعفر: رماد الدرويش، منشورات مكتبة دار الكندي، بغداد1986، ص288.
814-3 «- وما هذه التقطيبة الرائعة بين حاجبيك ؟
- أنا هكذا.
- فعلا، لم يخلق حاجباك إلاّ ليقطبا تقطيبة.. تكاد تقتلعني اقتلاعا عن الأرض، وتلقي بي فوق هشيم الأسئلة الجمالية كلها».
- نفسه، ص311.
814-4 «إني أتذكر، الآن، وجها روسيا معينا، وجه أستاذة شابة كنت أتطلع إلى قوامها ووجهها البديعين طيلة عامين، ولم أتفوّه بحرف واحد، على الرغم من أنها أتاحت لي أن أتقرّب إليها، بل وتقرّبت هي إليّ.
ذات يوم كنت في القاعة الدراسية التي تخصّ طلبة آخرين، وأقبلت هي كي تلقي محاضرتها، فأبعدتني، مازحة، عن الغرفة، وأغلقت الباب. غير أني، مازحا أيضا، فتحت الباب قليلا، فجاءت إليّ وأخرجت وجهها فقط من الشقّ، وشدتني إليها بنظرة عميقة طويلة أحسست معها أننا غدونا كائنا واحدا. لم يعد ثمة رجل وامرأة، إنما كان هناك كائن فرد هوأنا وهي، كما أحسست أنها تقول لي، في تلك اللحظة، خذني إلى أيّ جهة تريد، وافعل بي ما تشاء، اقتلني.
هذا ما أدعوه اللحظة الروحية الضائعة».
- الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ل «الوسط»: القارئ أملي الوحيد والمنفى موجود في كل مكان، حاوره: موسى برهومة، مجلة «الوسط»، ع299، 20 أكتوبر1997، ص51.
814-5 ولعلها مفارقة لافتة، على قدر ما هي موجعة، تكشف عنها السيرة العاطفية للشاعر، ذلك أنه سيجد، بمناسبة عودته إلى الاتحاد السوفياتي، في مهمة صحفية أواخر عام1989، عشيقاته الروسيات الشقراوات وقد شخن، وترهّلن، هن اللواتي كنّ، خلال الستينات، قوامات أنثوية ممشوقة وأرواحا مشتعلة حبّا ورغبة:
«- أتدري ؟ إنك لم تتغير كثيرا.
- وأنت لم تتغيري أيّما تغيير !
- أنا ؟ كلا.. أنا الآن في الثامنة والخمسين.
- أبدا. لينا هي لينا. أتذكرين حين قلت لك: إنك لن تتغيري بعد أكثر من عشرين عاما ؟ وها نحن بعد أكثر من عشرين عاما. وأنت ما زلت مثلما التقيتك أوّل مرة في الحافلة.
- هذا ما يخيّل إليك».

أن تواجهنا التجربة الشعرية بإلحاحها المتشدّد على رمزية المرأة.

فليس الأمر من قبيل تغزّل الشعراء العرب القدامى، أوكما لوأنه نوع من التلفع بهيام الرومنتيكيين العرب، بل إن الأنوثة لديه، بصفتها كينونة رحميّة ملغّزة، هي المجال الموضوعاتي الأليق للشعر الذي يحمل على عاتقه كبريات الأسئلة الوجودية وأشقّها: تيبّس الحياة، وحشتها، وبشاعتها، ومن خلال رمزيتها يستعان، بكل تأكيد، على تشخيص الشّرخ الفادح للكينونة، بمعنى فظاعة ذلك المنقلب الوجودي الذي عرفه الإنسان منذ أن كفّ العالم عن أن يستمر جميلا، أموميا.

إن الخيال الأسطوري وهويموضع، سواء إينانا أويوريديس، في تلك النقطة الحادّة التي تتقاطع عندها كلّ من سلطة الحياة وسلطة الموت فإنما هويضفي على الأنوثة أهليتها الكونية التي لا يمكن أن ينازعها فيها شيء آخر، بحيث على قدر ما هي تبتعث صورة عالم جميل، جماله من جمالها، كما في الأسطورة السومرية، يصير موتها، في الآن ذاته، ضربا من الإماتة لعالم جميل، يساويها جمالا، على نحوما تذهب إليه الأسطورة الإغريقية.

وعليه فإن موت الجمال الأنثوي، متبوعا بموت «إيدن» السومرية، هوما تجترحه التجربة الشعرية بديلا رؤياويا منقطعا، انقطاعا بنائيا، ونصيا، وتخيّليا، ودلاليا، عن الرؤيا الدموزية - التموزية -، وعن مشترطها الشعري. فالجدّة الرؤياوية غير منفصلة، البتة، عن الجدّة الشعرية، وبطبيعة الأمر «لا يمكن أن ننتظر شعرا جديدا من شاعر لم يكن جديدا جدّة حقيقية، وليس لهذه الجدّة غير معنى أساسي واحد: أن يمتلك رؤيا خاصة به، تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، رؤيا تجدّده من الداخل، وتجعل من عمله الشعري، أومجموع كتاباته الشعرية، وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي، متجانس، شديد الفاعلية»[815].

أخيرا نقول إن الفترات التي يطبعها انحشار المجتمعات «في نوع من الانسداد التاريخي لا تجيز لأدبها، وبامتياز، إلاّ السؤال الأوديبي: «من أكون» ؟»[816]، وإلى يومنا لا

- حسب الشيخ جعفر: الريح تمحووالرمال تتذكر، «مقاطع من رحلة إلى موسكوفي نهاية العام1989»، مجلة «المدى»، س4، ع13، 1996، ص109-108.
قلنا مفارقة لأن الشاعر سوف لن يقف، بالمناسبة، سوى على الذبول الأنثوي لعشيقاته، ولينا واحدة منهن، أي على مماتهن الرمزي، وإنما سيتأتى له أن يعاين كذلك، وعن كثب، مقدمات سقوط صرح الدولة السوفياتية وتلاشي أسباب هويتها الاشتراكية، وكأنّما هوتصميم من التاريخ على أن يواجه الشاعر العائد إلى موسكو، وقد غاب عنها لسنوات، بنفس السيناريو، المتخيّل، القائم في رحاب تجربته الشعرية: موت إينانا مضافا إليه تبدد العالم.

815 - د. علي جعفر العلاق: الشاعر العربي، حداثة الرؤيا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد1987، ص5.

816- Roland Barthes: Essais Critiques, Paris, coll. Tel quel, Ed. Seuil, 1964, p. 107

يزال «التأثير المأساوي الفائق، الصادر باستمرار عن مأساة سوفوكليس، متصلا بتعلق أوديب، من غير علم منه، بتحقيق أمنيتين تكتنفان كل طفل ذكر، وتستبدان، رغما من تناسيهما، بلاشعوره: قتل الأب وضمان التملّك الغريزي للأمّ»[817]. لهذا، وحتى يعرف جيل الستينات من يكون، سيتوجب عليه أن يزيح من الطريق المؤدية إلى القصيدة كل الآباء الشعريين الذين قد يحولون بينه وبين تملّكه الفعلي لهويته الشعرية المستقلة. ولأن السياب يكثف هذه الأبوة الرمزية أبلغ تكثيف، لاعتبارات أفضنا في تحليلها، فإن الانقطاع عن تراثه الشعري، وتلقائيا عن شعرية الريادة بأكملها، معناه إخلاء الطريق صوب القصيدة، بما هي أمّ ومسقط رأس، كما جوكست، الأمّ، وطيبة، المدينة، في الموقف الأدويبي الأسطوري، وبحيازة الاثنين كليهما تنبثق الجدارة الشعرية، و، بالتالي، سلطة شعرية جديدة هي سلطة الأبناء، البديلة لسلطة الآباء. ففي الأسطورة الأوديبية «ينهض الملك كموضوعة على جانب من الخصوبة «...» يشهد عليها انتصار الملك الشاب على الملك العجوز، وأولى من ذلك، ربّما، اقتداره على قهر الوحش، والخلافة على العرش تلوح كبرهان، وتفوق، في الآن ذاته، لعضو العائلة والمواطن»[818].

هكذا، ومع حلول عقد السبعينات سيؤخذ في تداول مسألة الخلافة الشعرية العراقية، ولا العربية، في عقد السبعينات، وقد كان القصد من استحضارها والاستئناس بها تقديم صورة مقرّبة لما أخذ يمور في الحقل الشعري العراقي قبل غيره، مع مقدم هذا العقد، من أفكار وتداعيات وتخمينات حول مصير جيل الستينات. ومهما يكن من أمر فإن ما هوجدير بالتوكيد، في هذا الإطار، كون تربية السبعينيين الشعرية كانت، وما فتئت، قائمة في مناخ قصائد الستينات، وبوجه أخص قصائد الشعراء المتألقين من الجيل الستيني، وفي مقدمتهم حسب الشيخ جعفر[819]، أمّا أنهم أحسنوا تمثل جوهر هذه القصائد، الشكلي والدلالي والرؤياوي، أوأساؤوا ذلك، فهم، خصوصا وأن الحديث يجري منذ مدة غير يسيرة بالعراق عن جيل الثمانينات، بل وحتى عن جيل التسعينات، مثلما سلفت الإشارة إلى هذا، يملكون الحق، مبدئيا، في بنوّتهم

817— Georges Philippe Brabant: Clefs pour la psychanalyse, Paris, coll. Clefs, Ed. Seghers, 1970-1971, p. 45

818- Colette Astier: Le mythe D'oedipe, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 38

819 – من هذه الناحية، وعلى سبيل المماثلة، لنسترشد بإجابة الشاعر المصري، الستيني، محمد عفيفي مطر عن سؤال وجّه إليه كالتالي: «أنت متهم «بإفساد» جيل كامل من شباب الشعراء في مصر. كيف تدفع أوتدافع عن هذا الاتهام ؟ وما هي عناصر هذا الإفساد ؟

ج: الحقيقة أن هذا الاتهام شرف لا أدّعيه وتهمة لا أدفعها، كما يقال. فالاتهام يدل أوّلا على أنني أملك قدرا من الحقيقة والوضوح يمثل طاقة من الاتصال والفهم جعلت جيلا أومجموعة أخرى تنتمي لنفس المسار الفني الذي أتصوّر أنني أمثله «...» وأرى أن هذا المسار الذي تحدثت عنه يعدّ تلخيصا حقيقيا لمسافة قطعتها فوفرت على هذا الجيل الشاب الجديد مسؤولية أومشقة قطع نفس المسافة مرة أخرى. ولذلك فمن المفترض أن يكون شعري الأرضية التي يضعون عليها أقدامهم. وأيّ ارتفاع لقامة شاعر إنما يبدأ من أرضية ما».

– ما دمت حيّا، حوار مع الشاعر محمد عفيفي مطر، أجراه: حلمي سالم، مجلة «كلمات»، ع7، 1986، ص132.

وهوما يسري، مع فارق التجربتين الشعريتين، على علاقة حسب الشيخ جعفر، هوالآخر، بشعراء السبعينات العراقيين.

الرمزية لجيل الستينات، ومن يدري فقد يقتدرون، عندما ينجزون قطيعتهم الشعرية مع الرصيد الشعري الستيني بنفس جذرية القطيعة الستينية مع شعرية الريادة، على التنكيل، هم بدورهم، بأبوّة أصحابه الرمزية، وهوما يبقى واردا بقوة السيرورة الشعرية. فالفتوّة لابد وأن تنسخ العياء الشعري، ومستقبل الشعر أسبق على رفعة الشعراء، ومن هنا أهمية عقدة قتل الأب في مراكمة الدورات الشعرية وتعاقبها، إذ هي وقود تقدّم المعرفة الشعرية ورقيّها. إن الأبوّة وهن وانعواق أمّا الفتوّة فهي حيوية واندفاع، ومن هذا الضوء غلّب شعراء جيل الستينات مصلحة الشعر على عامل تبجيل جملة من الآباء الشعريين يختزلهم بدر شاكر السياب.

وعليه سيبقى حسب الشيخ جعفر، مثله مثل سائر شعراء جيله، مستهدفا بالقتل، إن عاجلا أوآجلا، ولوأنه لا يزال مصمّما على أن يستمر شعريا إلى حين، لكن ريثما يدنوأجله الرمزي فلن يضيره في شيء أن يترك هؤلاء الأبناء الرمزيون المحتملون وحالهم، يكبرون، ويعنتون، وتروج أساميهم، ويتاح لمكيدتهم الرمزية بأن تنضج، على مهل، ولأدوات اقترافها أن تشحذ بتؤدة. أمّا هوفإنه ما انفك لابسا إثمه الأوديبي، كاملا غير منقوص، وتماهيا منه مع أوديب الأسطورة، بمعنى مع «أوديب السعيد الذي تحوّل إلى أوديب الأعمى»[820]، لم يشأ التوسل بالشاعرة ساجدة الموسوي، على سبيل المثال، باعتبارها بنتا سبعينية رمزية محتملة، وذلك في أثناء ارتحاله، كما ارتحل أوديب من طيبة / الإثم إلى كولونا / الورع تقوده بنته أنتيغونا، إلى الحدّ القصيّ من اليتم المهول الذي يقترحه الوجود.. من الزرقة الصمّاء التي تتلوّن بها القصيدة. أنتيغونا وليس أختها إيسمين، أوأخواها إيتيوكل وبّولينيس، من سيعزز بتلك الرفقة الكسيرة، والفرحانة في آن معا، وبالمثل فوحدها نؤاس، بنت الشاعر من صلبه، وليس بناته أوأبناؤه الرمزيون، من تستأثر بإيناس خطواته، وتكتوي - تنتشي، في ذات الآونة، بوقعها الباذخ، وبل من تبقي على صديقه الأزلي، أبي نواس، رفيقا مستديما، في الشعر كما في الحياة. «فقد سمّى الشاعر ابنته «نؤاسا» موصلا بها ماضي الأعماق بالمستقبل، عبر بطن الحاضر المثقل بالتجارب والأفعال، فحملت نؤاس الابنة حقيقة الاستعارة ككيان حسيّ حيّ يحمل تجسيد الرمز المكتوب»[821].

وإذن فنؤاس / أنتيغونا، وليس سواها، من يتدبّر سوقه بحنان، كعهدها وهويأخذ بزمام خرجته - اغترابه من طيبة / سومر، أوالأحرى من أور، المرسوم لها أبد التاريخ أن تنهدّ كلّ مرة، ألم تهيئ لها حرب الخليج الثانية خرابا ماحقا[822]، فعليا ورمزيا. ومثلما سيق

820- Colette Astier: Le mythe D'oedipe, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 29

821 - ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص-379 .380

822 - من انطباقات التاريخ المدوخة حقا، والتي تطفح بدلالة قوية، وإن كانت قاسية، في السياق العام للتجربة الشعرية التي نوشك على مبارحتها، أن تتعرض أور، إسوة بأكثر من موقع أثري في العراق، لقذائف، مصوّبة أوعشوائية لا فرق، طائرات قوات التحالف خلال الغارات التي نفذتها في شهر يناير من عام1991، بل وأن تمتد أيدي جنود المشاة، الأمريكيين والإنجليز، لنهب قطع أثرية، لا تقدر بثمن، من الموقع الذي يضمّ بقايا أور القديمة، وهوالعمل الشنيع الذي قدمت بصدده شكوى عراقية رسمية إلى كل من هيئة الأمم المتحدة ومنظمة اليونيسكو،

أوديب، متوكئا على أنتيغونا، إلى كولونا ينساق هوالآخر، مستندا على نؤاس، إلى عمّان[823]، إلى حيث تبقي طيبة / سومر، بل أور علي مرمى النظر، على الأقل، أمّا على مرمى البصيرة الرؤياوية فذلك لمّا يعزّ نيله والظفر به وإلا لما عاد هناك من مسّوغ لمواصلة الكتابة الشعرية. لمرة إضافية، ولعلها الأمضى والأبلغ، يعبّر التاريخ عن عناده المستميت للتجربة الشعرية ولصاحبها وهويرتّب لها مطابقة موجعة، بل غاشمة، لم نخسر شيئا في اقتناصها واستغلال رمزيتها، لكن فضلها أنها تترك الاثنين كليهما، أي التجربة وصاحبها، ممسكين بجمرة اليأس، الخلاق، من سومر، بله أور، لبّ العالم، جنّة عامرة تنغل بالحياة، والقداسة، والأنوثة، والحب، مثلجة للكتابة، ومسلّية لروح الشاعر.

إن نؤاسا هي ما فضل من جنان المضاعة.. من إينانا، معقد الحلم الشعري واندحاره، في آن، «ولكن ما يتبقى يؤسّسه الشعراء»، ألم يقلها حالم آخر اسمه هولدرلين ؟

وفقا لما كانت قد ردّدته وسائل الإعلام، العراقية بخاصة، في حينه.

823 - «... والشاعر العراقي الذي يعتبر من بين أبرز شعراء جيله وأكثرهم ابتعادا عن الأضواء يقيم حاليا في منزل صفيحي في عمّان، جرفته إليه «رحلة الينابيع الخفية». ترك حسب الشيخ جعفر العراق هاربا من ظمأ أبدي يلازمه منذ شبابه، لكنه لا يحلم إلا بالرجوع إليه».

- من التقديم الذي مهّد به للقاء المعنون ب: الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ل «الوسط»: القارئ أملي الوحيد والمنفى موجود في كل مكان، حاوره: موسى برهومة، مجلة «الوسط»، ع299، 20 أكتوبر1997، ص51.

المحتويات

"أيتام سومر" .. لربّما هو النّعت الأوفى تشخيصا لهوية جيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر. ولعلّه يتم مركّب في حالة شعرائه: يتمهم في سومر، مسقط رأسهم الحضاري العريق، ويتمهم في بدر شاكر السياب، أبيهم الشعري الرمزي ورأس الحربة في شعرية الرّيادة. هم الذين لم يتورّعوا عن الفتك بمنجزه، وضمنيا بكامل تراث الرّيادة، وإزاحته، بالتالي، من طريقهم الشّاقة نحو الحرية.. صوب القصيدة..

جيل شعري قدير، نابه، وطليعي سوف ينفرز عنه عراق ستينات القرن الماضي فكان أن اعتنق مبدأ التجريب وصمّم على إعمال قطيعة جذرية مع السائد الشعري مجترحا، من داخل يتمه المركّب هذا، جملة من الإبدالات الكتابية المتقدمة والمنتجة التي ستكون لها مفاعيلها الملموسة في القصيدة العربية المعاصرة. جيل يذكّرنا، بناء على سيرته ونشاطيّته، بأبرز الأجيال الشعرية التي تمخّضت عنها الحداثة الغربية: جيل التعبيريين الألمان، جيل المستقبليين الروس، جيل 27 الإسباني، جيل البيت الأمريكي.. إذ هو يتمتّع بنفس جدارتها الإبداعية والثقافية ويقاسمها، ويا للمطابقة، مآلها المأساوي الذريع أو، بالأحرى، لعنتها..

ويضعنا هذا الكتاب (بجزأيه) في صورة هذه السيرة وتلك النشاطيّة من خلال التجربة الشعرية لحسب الشيخ جعفر، أحد ألمع شعراء الجيل وأكثرهم عمقا وحيويّة.. شاعر أمدّ الشعرية العربية المعاصرة، ومنذ وقت مبكّر، بجماليات فارقة في البناء الشعري، كالتدوير الإيقاعي وتقنية الحكي الشعري والإيهام الحلمي..، وكذا أسطرة الوقائع والتوضّعات، والصدور عن رؤيا أورفية للعالم.. الرؤيا الأدقّ تعبيرا عن جوهر الكتابة الشعرية والأبلغ ترميزا لمفارقيّتها المحيّرة والجاذبة في آن معا..

كتاب يسعى، إن شئنا، إلى قراءة تجربة حسب الشيخ جعفر، كممثّل لجيل شعري مائز، قراءة فاحصة، مسائلة، وفاعلة.. علميّة، بالأولى، غير أن هذا لا يمنعها من التحلّي بأخلاقيات الإنصات، المحبّة، والتفاعل لأن أي قراءة تبقى معنية، بانتواءات هذه التجربة ورهاناتها القصيّة.

الثمن 145 درهما